

Al  $\frac{9}{234}$



# ایلیٹ کے مضامین

ترجمہ تالیف

جمیل جاہلی

نہ مشبہ

مفتاح الاسبیح

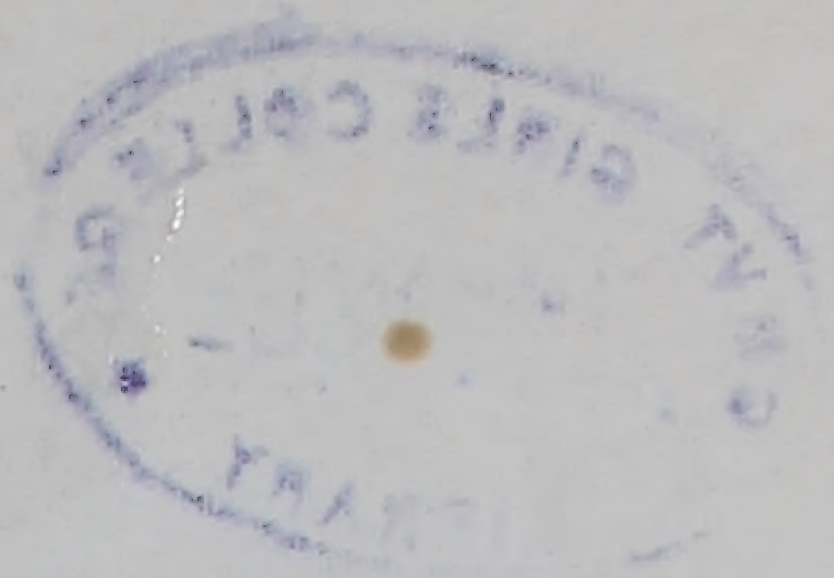
نہ مشبہ

مفتاح الاسبیح





NEE 1A - 24  
24-5-20



نیشنل لائبریری

پانچ روپے

لکھنؤ

8944

پبلشر: محبوب خاں لکھنؤ

پرنٹس: تھریڈ پر پریس لکھنؤ



# فہرست

مقدمہ :-

۹

۱۔ ترجمے کے مسائل

۱۶

۲۔ ایلیٹ کے مضامین

مضامین :-

۲۵

شاعری کا سماجی منصب

۵۰

شاعری کی نئی آوازیں

۸۱

شاعری کی موسیقی

۱۱۱

شاعری اور ڈرامہ

۱۳۶

روایت اور انفرادی صلاحیت

۱۵۴

کلاسیک کیا ہے؟

۱۹۵

نمیب اور ادب

۲۱۸

تجربہ اور تنقید

۲۴۵

تنقید کے حدود

کتابیات :-

۲۴۴

۱۔

۲۸۱

۲۔

۲۸۲

۳۔

۲۸۶

سوانح ایلیٹ



"ادبی تخلیق کا ایک عظیم دور ہمیشہ ترجمہ کا بھی عظیم دور ہوتا ہے یا پھر نتیجہ کے طور پر فوراً بعد پیدا ہوتا ہے۔ وکٹوریہ عہد میں ذرا کمتر درجہ پر فطرت جبرائیل پیدا ہوا اور سوشلسٹوں کے دور میں ولن اور روزیٹی۔ وہ اہمیت جو سپانوی شاعری کے مورخوں نے بوسکن کو دی ہے اس پر ہم ذرا دیر کو حیرت تو ضرور کرتے ہیں لیکن ہمارے مورخین اپنے مترجمین کو بہت کم اہمیت دیتے ہیں۔"

ایڈراپاؤنڈ

بہار اہمیت

مقتلہ اہمیت

مقتلہ اہمیت

تہذیب

۱۰

۲۰

۳۰

شیلہ اہمیت

۶۵۱

۵۵۱

۸۱۶

۵۶۶

۳۶۶

۱۸۶

۵۸۶

۲۸۶



# سوانح ایلٹ

ٹی ایس ایلٹ ۱۸۸۸ء میں سوڈا (امریکہ) کے صنعتی شہر سینٹ لوی میں پیدا ہوا  
یہاں اس کے والد تجارتی حلقوں میں ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے اس نے اپنی خاندانی  
روایت کے مطابق بارہ ورڈا میں تعلیم پائی اور چار سال تک خاص طور پر فلسفہ کی تعلیم حاصل  
کرتا رہا۔ اس کے بعد ۱۹۱۱ء میں سوڈا یونیورسٹی، میں ادب و فلسفہ کی تعلیم کے لئے چلا گیا۔  
ادھم ماں سے واپس آ کر اعلیٰ تعلیم کے لئے بارہ ورڈا یونیورسٹی چلا آیا۔ ۱۹۱۴ء میں وہ امریکہ  
سے انگلستان چلا آیا اور وہیں رہنے لگا۔ ۱۹۲۴ء میں اس نے وہاں کی شہریت حاصل  
کرنی امریکہ سے خلع آنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہاں 'کلیئر' کے سلسلے میں وہ مایوس سا  
ہو گیا تھا۔ اب بارہ ورڈا یونیورسٹی نے اس کی یاد کو تازہ رکھنے کے لئے وہ ساری چیزیں  
ایک جگہ جمع کر دی ہیں جن کو ایلٹ نے اپنی اداس عمر میں برتا یا استعمال کیا تھا۔  
ایلٹ نے اپنی زندگی کا آغاز ایک چمکی حیثیت سے کیا کچھ عرصہ تک  
وہ ایک بینک میں کلرک کی حیثیت سے بھی کام کرتا رہا۔ اس کے کچھ دن بعد وہ لندن کے  
مشہور اشاعت گزٹیر انڈیپنڈنٹ سے وابستہ ہو گیا جس کا اب وہ ایک ڈائریکٹر ہے۔  
۱۹۱۶ء سے ۱۹۱۹ء تک وہ ایم جیٹ، تحریک کے رسالہ ایگوائسٹ، کے نائب مدیر  
کے فرائض انجام دیتا رہا۔ ۱۹۲۲ء میں اس نے 'کرائیڈرین' کے نام سے اپنا رسالہ جاری کیا جو  
۱۹۳۹ء تک نہایت پابندی کے ساتھ لکھا رہا اس رسالہ کا اثر ان نئے لکھنے والوں پر خاص  
طور پر گہرا پڑا ہے جو آج مشہور ادیب و شاعر کی حیثیت سے انگریزی ادب کا نام روشن  
کرتے ہیں۔



وئیے تو ایلیٹ نے شاعری کے سلسلے میں ۱۹۱۷ء میں شہرت حاصل کر لی تھی اور  
اس نے اپنی کئی نظمیں اور مجموعے بھی شائع کئے تھے لیکن اس کی اصل شہرت کا آغاز ۱۹۲۷ء  
سے ہوا جب اس کی عظیم طویل نظم "دی ویسٹ لینڈ" شائع ہوئی۔ ۱۹۲۸ء میں اسے  
ادب کا سب سے بڑا انعام نوبل پرائز ملا اور اسی سال انگلستان کے بادشاہ نے اس  
کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے اسے "آرڈر آف میرٹ" سے نوازا۔ ابھی دو تین  
سال ہوئے اس نے اپنی سگریٹ سے شادی کی ہے۔

بلند چٹانی اور زرد گہری آنکھوں اور کھڑی ناک والا یہ عظیم شاعر و نقاد موضوع  
اظہار کے اعتبار سے اس دور کا سب سے ذلیلہ با اثر دانشور ہے۔ اور آج وہ کالجوں اور  
یونیورسٹیوں میں اسی اہمک اور توجہ کے ساتھ پڑھایا جاتا ہے۔ جیسے دوسرے عظیم کلاسیکل  
شاعر اور ادیب پڑھائے جاتے ہیں۔ ابھی اعتبار سے اتنی شہرت اور عزت اس دور میں کسی دوسرے  
کو حاصل نہیں ہوئی۔ ایلیٹ پوری نصف صدی کا مزاج اور شعور ہے۔ ڈرامہ نگاری کے فن کو اس  
نے ایک نیا مزاج اور ایک نیا آہنگ دے کر اسے جدید مزاج و تہذیب سے ہم آہنگ کر لیا ہے۔  
ایک چھوٹی سی طنزیر نظم میں وہ خود اپنا قارئینوں کو کہتا ہے۔

How unpleasant to meet Mr. Eliot!  
With His Features of clerical cut  
And his Brow so grim.

And his mouth so haughty,  
And his conversation so nicely  
Restricted to what precisely  
And if and perhaps and but

اور شاید ہی ایلیٹ صاحب اردو ادب کو ایک نیا شعور دے سکتے ہیں اور  
نفاذ منصور کو از سر نو تازہ کرنے میں ہمارا ایک مضبوط سہارا بن سکتے ہیں۔



## پیش لفظ

(۱)

یہاں آپ یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ میں نے یہ ترجمے کیوں کئے اور ان ترجموں کے لئے ایلیٹ کے تنقیدی مضامین ہی کا انتخاب کیوں کیا ہے اس بات کا ایک سیدھا سادہ جواب تو یہ ہے کہ میرا ہی چاہا اور میں نے ترجمہ کر دیا۔ پبلشر نے مناسب سمجھا اور اسے شائع کر دیا۔ اللہ اللہ اور خیر سلا۔ لیکن یہ بات کہہ کر شاید میں آپ کو "آہل مجھے مار" کی دعوت دوں گا۔ ویسے اگر سچ پوچھیں تو بات بھی یہی ہے کہ ایلیٹ کی تقریریں مجھے پسند ہیں۔ اس کا انداز بیان اور زاویہ نظر مجھے کھاتا ہے۔ اس کی سنجیدگی، اس کے خیالات کی گہرائی اور بات میں سے بات نکالنے کا ڈھنگ مجھے اچھا لگتا ہے اس لئے میں نے اس کے تنقیدی مضامین سے ان نو مضامین کا انتخاب کر لیا جو نہ صرف اپنے اپنے طور پر عمدہ آفسریں ہیں بلکہ ان میں ادب و تہذیب



کے مسائل کو عالمگیر ذہنی تناظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے۔ ان ترجموں سے میں نے اپنے ذہن کی تعمیر کا کام لیا ہے۔ یہ ترجمے دراصل میرے لئے ریاض کی حیثیت رکھتے ہیں جن کے ذریعے میں نے ایلیٹ کی فکر اور اس کے طرز و ادا کو اپنے مزاج میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ان مضامین کا ترجمہ کرتے وقت میری ہڈیاں بولنے لگی تھیں۔ ان ترجموں کے بعد اب کم از کم مجھے یہ اندازہ ہو گیا ہے کہ اگر اردو زبان میں فلسفیانہ اور سنجیدہ تحریروں کے ترجمے کئے جائیں تو اس میں اتنا سہا رہے کہ وہ ان کا اظہار کر دے۔ واضح رہے کہ میں نے یہاں "سہا" کا لفظ استعمال کیا ہے جس کے معنی سے شاید آپ مجھ سے زیادہ واقف ہیں۔

عام طور پر کسی ترجمہ کو اچھا سمجھ کر جب اس کی تعریف کی جاتی ہے تو یہ کہا جاتا ہے کہ اس میں بڑی کاروائی ہے۔ زبان با محاورہ و سلیس ہے اور مفہون واضح ہے۔ لیکن اس بات پر اگر سنجیدگی سے غور کیا جائے تو اندازہ ہو سکتا ہے کہ صرف روانی و سلاست ہی ترجمے کے بنیادی اجزاء نہیں ہیں۔ آپ خود ہی اندازہ کھئے کہ سنجیدہ و عیبے حیدہ تحریر کا ترجمہ صرف رواں و سلیس کئے ہو سکتا ہے جبکہ زبان کا مزاج اور جملوں کی ساخت ہماری زبان کے مزاج اور جملوں کی ساخت سے مختلف ہو۔ جبکہ ایک طرف تو ہمارے ہاں طویل جملے لکھنا مشکل کام ہو۔ اور دوسری طرف قول محال اور جملہ معترضہ کا رواج بھی جدید روش کے ساتھ زبان



میں داخل ہوا ہو۔ ترجمہ کا مزاج اصل تحریر کے مزاج سے الگ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ زبان ایک نئے مزاج سے روشناس ہو کر پھیلتی اور بڑھتی ہے۔ نئے لہجے اور جلوں کی نئی ساخت کو اپنے مزاج میں جذب کر کے اظہار کی نئی قوتوں سے متعارف ہوتی ہے۔ ترجمہ کی اہمیت یہی ہے کہ ایک طرف تو اس کے ذریعہ نئے خیالات زبان میں داخل ہوتے ہیں جس سے ذہنی جذب و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے، دوسرے زبان کی قوت اظہار میں نئے امکانات پیدا ہونے لگتے ہیں اور وہ زبان بھی سمجیدہ خیالات کے بیان پر قدرت حاصل کر کے احساس و خیال کی نئی نئی تصویریں ابھارنے کی اہل ہو جاتی ہے۔

اکثر ترجمہ کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے ہاں افسانوں اور ناولوں وغیرہ کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پائی ہے۔ جب کسی فلسفیانہ دیہہ حیدہ تحریر کا ترجمہ کیا جائے گا تو ظاہر ہے اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی جو خود اپنی زبان میں براہ راست لکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور جب یہ روانی ترجمہ میں پیدا نہیں ہو سکتی تو وہ ترجمہ اصل کیسے معلوم ہوگا۔ ایسے میں مترجم کا فرض یہ ہے کہ وہ مصنف کے لہجے اور طرز ادا کا خیال رکھے۔ لفظوں کا ترجمہ قریب قریب معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور ضرورت پڑنے پر نئے مرکبات بنائے انہی بندشیں تراشے اور نئے الفاظ وضع کرے۔ ایسے ترجمے سے آخر کیا فائدہ جو سلاست تو پیدا کر دے لیکن مصنف کی روح اس کے



لیجئے اور تیسرے کو ہم سے دور کر دے اور ساتھ زبان کے مزاج کو اسی طرح روایتی روش و اظہار بیان پر قائم رکھے اور اس میں کسی اضافے یا نقصان یا تجربے کی کوشش نہ کرے۔ زبان کے مزاج کو بدلنے سے نئے امکانات سے روشناس کرانے اور طرز ادا کے نئے نئے دھنگ سے آشنا کرانے میں مترجم کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسری زبان کی تہذیب کے ساتھ مل کر نئے نئے گل کھلا سکتی ہے۔

انگریزی زبان تہذیب و مزاج کے اعتبار سے اردو زبان سے مختلف ہے۔ انگریزی میں 'ن' کی ساخت 'فاعل' 'فعل' 'مفعول' کی ترتیب اور تہذیبی انداز نظر ہماری زبان سے مختلف ہے۔ اب ایسے میں ترجمے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں 'ایک طریقہ تو یہ کہ اصل متن کا صرف لفظی ترجمہ کر دیا جائے اور بس (اسے ترجمہ کرنا نہیں کہتے۔ مکھی یہ مکھی مارنا کہتے ہیں) دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ مفہوم لے کر آزادی کے ساتھ اپنی زبان کے روایتی و مقبول انداز بیان کو سامنے رکھتے ہوئے ترجمہ کر دیا جائے۔ تیسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ترجمہ اس طور پر کیا جائے کہ اس میں مصنف کے لہجے کی کھٹک بھی باقی رہے، اپنی زبان کا مزاج بھی باقی رہے اور ترجمہ اصل متن کے بالکل مطابق ہو۔ ترجمہ کی یہ شکل سب سے زیادہ مشکل ہے۔ ایسے ترجموں سے زبان و بیان کو ایک فائدہ تو یہ ہو سکتا ہے کہ زبان کے ہاتھ بیاں کا ایک نیا سا رخ آ جاتا ہے۔ دوسرے جملوں کی ساخت ایک نئی شکل اختیار کر کے اپنی زبان کے اظہار کے سانچوں



کو وسیع تر کر دیتی ہے۔ اب جبکہ زبانوں کے رشتے زیادہ وسیع ہو کر ایک دوسرے سے قریب تر ہو رہے ہیں ضرورت اس امر کی ہے کہ مترجمین بھی اظہار کے سانچوں اور جملوں کی ساخت کا خاص طور پر خیال رکھ کر زبان کو نئے تقاضوں اور نئے امکانات سے روشناس کریں۔ میں نے ان ترجموں میں اپنی کم مائیگی کے باوجود مقدور بھر یہی کوشش کی ہے کہ کس طرح اپنی زبان کو اظہار کے جدید تقاضوں کا اہل بنایا جائے۔ جہاں تک ہماری زبان کا تعلق ہے اس میں شاعرانہ انداز بیان کے لئے بڑی گنجائش ہے لیکن بے حد وفاداریانہ تحریروں کے ترجموں میں یہ مانگی پڑ جاتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہے کہ ہم نے ایسے ترجمے کم کئے ہیں جس میں زبان و بیان کے نئے اسلوب و تجربہ کا خیال بھی رکھا گیا ہو۔ دوسرے ترجمہ کرتے وقت نہ تو ہم نے نئے لفظوں کی اُوہ لگائی ہے اور نہ لفظوں کی مخصوص معنی و مفہوم میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک ہی لفظ کو مختلف منظر سے ترجمہ کر کے ہمیشہ اپنا کام نکال لیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں یہ الفاظ ذہن میں پورے طور پر معنی و مفہوم کی تصویر اُبھارنے میں ناکام رہتے ہیں۔ لفظوں کے ترجمے اور معنی متعین کرنے سے ایک طرف تو ابلاغ کا مسئلہ سہل ہو جاتا ہے۔ دوسرے زبان میں سنجیدگی اظہار پیدا ہو جاتی ہے۔ کچھ دفوں میٹرک کے امتحان میں ایک سوال یہ پوچھا گیا کہ "مخلوط اور مرکب میں کیا فرق ہے۔" مثالیں دے کر واضح کیجئے؟ بہت سے طلباء اس سوال کا



جواب صرف اس لئے نہ دے سکے کہ انھوں نے اپنے لفظ کی کتاب میں 'آمینہ' اور 'مرکت' کا فرق پڑھا تھا اور یہاں محقق نے 'آمینہ' کے بجائے 'مخلوط' کا لفظ استعمال کر کے ابلاغ کے مسئلہ کو طلباء کے لئے دشوار تر بنا دیا تھا۔ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ترجموں کے ذریعہ اس ابہام کو دور کریں۔ اور لفظوں کے معنی و مفہم متعین کر کے انھیں اپنی تحریروں کے ذریعہ مروجہ کریں۔ انگریزی لفظوں کے اردو ترجموں کی بے احتیاطی کا اثر ہمیں جدید نشری عام طور پر نظر آتا ہے۔ جس کے اکثر حلقے بے معنی و بے ربط سے معلوم ہوتے ہیں۔ اچھے ترجموں کے ذریعے اس خرابی کو بھی دور کیا جاسکتا ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مترجم میں کام کرنے کا محرک یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے دماغ پر زور ڈالے بغیر کسی دوسرے کے پھلوں کو اپنی زبان کے خوان میں رکھ کر پیش کر دے۔ اگر کتاب کا مصنف مشہور ہو تو اس کے سہارے مترجم کو بھی شہرت کے پر لگ گئے۔ حالوں کو دیکھا جائے تو معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ ایک طرف تو مترجم کی ذات مصنف کی ذات سے ہمیشہ کم تر رہتی ہے۔ برخلاف اس کے مصنف کی شخصیت ترجمہ کے ذریعے پھیل کر اور بڑی ہو جاتی ہے۔ اپنی بات ہو تو آدمی جس طرح چاہے اس کا اظہار کر دے لیکن ترجمہ میں آدمی بندھ کر رہ جاتا ہے۔ مصنف کے ماتھے میں اس کی باگ ڈور ہوتی ہے۔ اگر اس نے گرفت سے نکلنے کی کوشش کر تو اصل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے



بالکل مطابق رہنے کی کوشش کی تو بیان میں اجنبیت در آتی ہے۔ جملوں کو توڑ کر اپنے  
 طور پر بیان کرنے کی کوشش کی تو اس کی زبان و بیان و اظہار کے نئے امکانات  
 سے محروم ہو جاتی ہے۔ ایسے میں مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ دوسرے زبان کے اظہار  
 کو اپنی زبان کے اظہار سے قریب تر لائے اور مصنف کے لہجے اور طرز ادا سے  
 اپنی زبان میں ایک نئے اسلوب کے لئے راہ ہموار کرے۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا  
 ہوں کہ ہمارے ہاں اکثر و بیشتر ترجمے اردو کے روایتی و مروجہ طرز ادا کے ذریعہ  
 کئے گئے ہیں جس سے زبان اور اس کی قوت کا اظہار کو ترجموں سے وہ فائدہ  
 نہیں پہنچ سکا ہے جس کے امکانات ہمیشہ اچھے ترجموں میں ہوتے ہیں اور  
 جن کی ہمیں زبان و بیان کی ترقی کے لئے شدت سے ضرورت ہے۔ ایسے  
 ترجموں میں ممکن ہے آپ کو اجنبیت کا احساس ہو لیکن اس اجنبیت سے  
 جب آپ مانوس ہو جائیں گے تو آپ خود محسوس کریں گے کہ اب زبان خیال و  
 احساس نئے بوجھ تلے دب کر نہیں رہ جاتی بلکہ اب اس میں اثر آخری کے ساتھ  
 بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے ترجمے روادار کا میں نہیں ٹر رہے  
 جاسکتے اور زبان کی حسن و دلکشی ایک ہی نظر میں آپ کے دھڑ و دل تک پہنچ  
 سکتی ہے بلکہ ایسے ترجموں کا ایک سلسلہ کہانی یا موضوع کی دل چسپی اور افادیت  
 زیادہ نئے فلسفیانہ انداز فکر منجیدہ تہذیبی رجحانوں کی نئی ساخت اظہار  
 انداز بیان کے نئے احکامات کے لئے پڑھیں گے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے:



”جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اندر غیر مہذب زبان کے درمیان فکر اور لطافت اظہار کے اعتبار سے امتیاز رکھتا ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتا ہے۔ ہم اپنی زبان کو جب تک لطافت اظہار کے تنوع اور علوم کی وسعت سے مفید نہیں بنائیں گے، ہماری زبان پیچھے رہ جائے گی اور ہماری پوری تہذیب بھی موت کے آغوش میں جا سوائے گی۔ میرا خیال ہے کہ ہم اچھے ترجموں کے ذریعے اپنی زبان اور اپنی تہذیب کی خدمت کر کے اسے مفید اور کارآمد اور موثر بنا سکتے ہیں۔“

## (۲)

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ ”جب تک ادب‘ ادب رہے گا‘ اس وقت تک تنقید کے لئے جگہ باقی رہے گی۔ کیوں کہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ ”ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہیے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے ان حوالوں میں دو باتیں اہم ہیں، ایک تو تنقید کی بنیاد کا مسئلہ اور دوسرا



نقاد کی بنیادی حیثیت کا سوال۔ ان دونوں باتوں کو سامنے رکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ تخلیق و تنقید میں جذبہ 'احساس' خیال اور اظہار کا مسئلہ تقریباً یکساں ہے۔ دونوں سے تہذیب کے ارتقاء میں مدد ملتی ہے۔ دونوں اپنے اپنے طور پر ذہنی انسانی کو متاثر کرتی ہیں اور دونوں سے زبان 'خیال' احساس و جذبہ کی نشوونما میں مدد ملتی ہے۔ اگر کسی دور کا علامتی اظہار تخلیق میں ہوتا ہے تو اس دور کا مکمل اظہار بھی تنقید کے ذریعہ ہوتا ہے۔ نقاد دراصل غیر معمولی صلاحیتوں کا قاری ہوتا ہے۔ عام قاری اور نقاد قاری میں فرق یہ ہے کہ اس کے پاس اظہار کا وسیلہ بھی ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ کسی بات کو وہ کیوں پسند کر رہا ہے۔ اسے اپنے احساس پر اعتماد ہو جاتا ہے۔ اسی لئے وہ اپنے ذہنی تجسس کے سہارے ادب و تہذیب کے متعلق نئے نئے سوال اٹھاتا ہے اور نئے نئے مسائل سامنے لاتا ہے۔ وہ اپنے تجربے کا اظہار بھی کر سکتا ہے اور اس تجربہ کا دوسرے تجربوں سے مقابلہ بھی کر سکتا ہے۔ اس طرح ایک طرف تو وہ تخلیق سے لطف اندوز ہونے کے جذبے میں اضافہ کرتا ہے۔ اور دوسری طرف تہذیب کے بنیادی احساسات میں تنزیل اور جلاسد کرتا ہے۔ اچھے اچھے محسوسات 'خیالات' جذبات اور عقائد کو ایک نئے غن کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ ذہن کی اس نئی تخلیق ترتیب کا نام تنقید ہے۔

نقاد اپنی تحریروں کے ذریعہ خیالات و محسوسات کی تعمیم کرتا ہے۔ ہمارے مذاق سخن کو بناتا اور سنوارتا ہے۔ اپنے زمانے کے شعور کی تشریح و تاویل خود اپنے



زمانے کے لوگوں کے سامنے کرتا ہے۔ حال کا رشتہ ماضی سے جوڑتا ہے اور ماضی  
 کو نئے نئے زاویوں سے دیکھ کر دوسروں کی توجہ بھی اس طرف مبذول کرتا ہے۔ وہ  
 یہ بھی جانتا ہے کہ ماضی سے وہ کیا سیکھ سکتا ہے اور حال کو اس سے کیا فائدہ  
 پہنچا سکتا ہے۔ مثلاً جب ہم شاعری یا کسی دوسرے فن پر بات کرتے ہیں تو ہمارا  
 یہ بات حیات دراصل ہمارے اپنے تجربے، احساس اور فکر کا یا تو اظہار کرتی  
 ہے یا پھر اس کو بھیلانے اور وسیع تر کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ جسے اچھی شاعری  
 یا کسی اور فن کے لئے گہرا فکر، وسیع تجربے، مطالعے اور سچے احساس کی ضرورت  
 پڑتی ہے۔ اسی طرح اس کے مطالعہ کے لئے بھی ان سب چیزوں کی ضرورت پڑتی  
 ہے۔ ہر سب چیز میں جب شاعری میں داخل ہوتی ہیں تو اچھی شاعری پیدا  
 ہوتی ہے اور جب ان کا اظہار کیا جاتا ہے تو اچھی تنقید۔ ذرا سے ادب کو  
 پورے طور پر سمجھنے اور اس کی توصیف کرنے کے لئے پورے ادب کے مطالعے  
 اور تفہیم کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف اپنی زبان کے ادب کی بلکہ دوسری  
 زبانوں کے ادبیات کی بھی اور بالخصوص ان زبانوں کی جنہوں نے ہمارا زبان کو  
 بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے، انگریزی زبان نے اردو زبان کو حد درجہ  
 متاثر کیا ہے اور جدید انگریزی ادب کو ایلٹ کی شاعری اور تنقید دلانے  
 متاثر کیا ہے۔ اسی لئے ایلٹ کی اہمیت ہمارے لئے بھی بڑھ جاتی ہے۔  
 تنقید کی بنیادی ذمہ دار وہ لوگ ہیں جو یا تو ایسی جگہ بیٹھے ہیں جہاں ان



سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ کتابیں تصنیف کریں گے یا مضامین لکھیں گے  
 یا وہ لوگ ہیں جن کے پاس کہنے کے لئے تو کچھ ہے نہیں لیکن وہ صرف یہ سوچ  
 کر لکھتے ہیں کہ لکھنے کی یا تو انھیں بہ اعتبار پیشہ ضرورت ہے یا اپنی علمیت و  
 قابلیت سے اپنے طلباء اور اہل معاشرہ کو مرعوب رکھنے کی ضرورت ہے۔ اگر  
 ایسے لوگ تنقید نہ لکھتے تو ہرزہ گوئی اور مہمل نویسی کا اتنا انبار نہ لگتا اور  
 صرف چند کام کی کتابیں سامنے آتی جو نہ صرف قابل مطالعہ ہو بلکہ ان کے ذریعہ  
 زمانے کے شعور کو سمجھنے انداز کو سنوارنے اور تہذیبی رجحانات کے دھاروں  
 اور عوامل کو دیکھنے میں مدد ملتی۔ وہ لوگ جو تنقید کو تخلیق سے کمتر سمجھتے ہیں اور  
 کسی قوم کی تخلیقی نامردی تصور کرتے ہیں۔ دراصل یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو ادب و  
 تہذیب کے عوامل کی تکذیب کر کے اسے زندگی کے عوامل سے الگ دیکھتے ہیں اور  
 ساتھ ساتھ یہ نہیں جانتے کہ تنقید کیا ہے اور ذہن انسانی کی جلا کے لئے اس کی  
 کیا ضرورت اور اہمیت ہے۔ ادب کی تاریخ سے تنقید کو دورے طور پر خارج کر  
 دیجئے۔ اور دیکھئے کہ آپ کے پاس انہماق و تعہد کے لئے پھر کیا رہ جاتا ہے۔ انہماق  
 تعہد اور خیالات و محوسات کے اظہار کا سب سے بڑا ذریعہ تنقید ہے۔  
 ایلٹ انہماق کا علمبردار ہے۔ اس کی نظر ساری تہذیب اور اس کے  
 مسائل پر ہے اور ان سب مسائل کی روشنی میں وہ ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔  
 اور تو اور وہ کھانے پکانے کے فن سے قوم کو بے نیاز دیکھ کر اس کے



زوال کے آثار کا پتہ دینے لگتا ہے۔ یہی وہ اقدار ہیں جن کی ہمیں ضرورت ہے اور جن کے مطالعہ سے ہم ادب کو پوری زندگی کے ساتھ لے کر چل سکتے ہیں اور ادب کو پورے معاشرہ کی تہذیب اور زندگی کا ذریعہ اظہار بنا سکتے ہیں۔

ایلیٹ نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ انگریزی ادب کی اقدار کو نئی ترتیب و اہمیت کے ساتھ متعین کیا ہے اور انگریزی ادب کا یورپی اقدار تہذیب اور کلچر کے ساتھ رکھ کر جائزہ لیا ہے۔ اس نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ رجحانات کا مطالعہ کیا ہے۔ مختلف عوامل اور رویوں کو واضح کیا ہے۔ اے نقد جو سارے ادب کی اہمیت کو نئے سرے سے ترتیب دے کر نئے خیالات و رجحانات کو پیدا کر کے ادب کو نئی زندگی اور نئی توانائی بخشتے ہیں، خال خال نظر آتے ہیں۔ اے نقد ادب کے دھاروں کو بدل کر فکر و تحقیق کے راستوں کو اجاگر کر دیتے ہیں اور آنے والی نسلیں رسول اسی مزاج پر اپنی تخلیقات کی بنیاد رکھ کر ادب میں رنگارنگ پھول کھلاتی رہتی ہیں۔ ایلیٹ اس اعتبار سے بیسویں صدی کا سب سے بڑا نقاد ہے۔ اس نے گزشتہ چالیس سال میں کالج کے اساتذہ و طلباء سے لے کر اسکالرز، شعراء، ادباء کے ہر طبقہ کو متاثر کیا ہے اور آج ایلیٹ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اس انداز سے پڑھایا جاتا ہے جیسے کسی مرحوم شاعر یا نقاد کو کسی کی شہرت کی انتہا یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی میں افسانہ



بن جائے۔ ۱۹۴۷ء میں جب اسے نوبل پرائز ملا تو اس نے اپنے ایک بیان میں کہا  
 تھا کہ ترقی کا عمل بھی بہت دل چاہتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود  
 ایک افسانہ بن رہا ہے۔ ایک ایسی شان دار مخلوق جو وجود نہیں رکھتی۔  
 ادب کی تاریخ شاید ہے کہ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ کسی نے قدر اول  
 کی شاعری بھی کی ہو اور قدر اول کی تنقید بھی تخلیق کی ہو۔ ایلٹ اس کی نمایاں  
 مثال ہے۔ اگر اس بات کا تجزیہ کیا جائے کہ ایسا کیوں ہے تو اس کی وجہ یہ نظر آتی  
 ہے کہ ایلٹ کی شاعری اور تنقید ایک ہی قوت کی دو مختلف شکلیں ہیں۔ وہ پختہ  
 جو وہ اپنی شاعری میں سید نہ کر سکا اس کا ذکر اس کے ہاں تنقیدوں میں مل جاتا  
 ہے۔ اس کی تنقیدیں اس کے کارخانہ شاعری کا ایک جزو ہیں، اور شاعری کی  
 تخلیق کے سلسلے کے احساسات، خیالات، مطالعے اور عمل کا بیان یا تعمیم ہیں۔ اس  
 لئے اس کی تنقیدیں ایک ذہنی جستجو کا اظہار بن جاتی ہیں اور مستقبل کے تخلیقی و تنقیدی  
 ادب کے لئے بڑے امکانات اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہیں۔ اس کی شاعری کی طرح  
 اس کی نثر میں بھی اختصار پسندی ہے۔ وہ کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کو بیان  
 کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اب اس کی تحریروں میں گہری سنجیدگی غیر معمولی علمیت  
 اور گہری فکر کے باوجود ایک ذاتی تعلق کا احساس رہتا ہے اور پڑھتے وقت قاری  
 کا ذہن کچھ یوں محسوس کرتا ہے کہ گویا وہ اسی سے مخاطب ہے۔ اس کی تحریروں کے  
 ٹھنڈے انداز گفتار میں بلا کی جاؤ بیت ہے۔



ایلیٹ کی تحریروں میں روایت کی اہمیت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ وہ روایت کو ذہن انسانی کی ترقی اور تہذیب و ادب کے صحت مند ارتقاء کے لئے از بس ضروری خیال کرتا ہے۔ احساس ماضی اس کی تحریروں میں ہر جگہ سبب نظر آتا ہے۔ لیکن یہ ماضی کوئی مردہ یا فرسودہ ماضی نہیں ہے بلکہ زندہ روایت کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا ہے جس کا تعلق حال سے بھی اسی قدر گہرا ہے جس قدر خود حال کا مستقبل سے۔ اس ماضی میں ماضی بھی ہے اور حال بھی ہے۔ ماضی اور حال کا فرق زمانے اور وقت کا فرق نہیں ہے بلکہ دراصل یہ فرق شعور کا فرق ہے۔ ایلیٹ تخلیق کو کوئی ایسی چیز نہیں سمجھتا جو بے ساختہ پیدا ہو جاتی ہے بلکہ اس کا خیال ہے کہ فنی شعور ہی طور پر تشکلیں پاتا ہے جس سے مخصوص اثر پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ اور یہ مخصوص اثر غیر شعوری طور پر پیدا نہیں ہو سکتا۔ وہ ادب میں دالمی اقدار کا قائل ہے لیکن ایسی دالمی اقدار جن میں روح عصر پورے طور پر جاری و ساری ہو رہی ہے۔ ہمارے نقاد جو بنیادی علمیت محنت اور فکر کو چھوڑ کر اب فقرہ بازی پر اکتفا کر رہے ہیں اور ان فقروں سے اپنا شہرت کی دیوار کھڑی کر رہے ہیں، ایلیٹ کی تنقیدوں سے شاید وہ بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

ایلیٹ کی تنقیدوں میں ایک نقطہ 'نظر' ایک رویہ نظر آتا ہے۔ وہ اس نقطہ 'نظر' یا رویہ کو آہستہ آہستہ پھیلاتا اور بڑھاتا ہے۔ شروع میں وہ نسبتاً اہل



اعتدال رہتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنے قاری کو ذہنی طور پر تیار کر لیتا ہے تو پھر وہ بات کو اشاروں اشاروں میں ادا کرنے لگتا ہے۔ مضمون جسے جسے ٹرھٹا جاتا ہے فکر و احساس کی گہرائی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے تعمیم کرنے کا تسلسلہ بھی اس کے یہاں ایسے ہی وقت شروع ہوتا ہے۔ مضمون ختم ہونے تک وہ اپنے انداز اپنے دلائل اور اپنے موضوع کو پیش کرنے کے سلسلے سے قاری کو بھی اپنے ساتھ اس بلندی پر لے آتا ہے کہ جہاں اس کا ذہن اس کے خیالات کو قبول کرنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اثر آخری بنی کے اعتبار سے اس کی تنقید میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کا مضمون خط مستقیم میں نہیں چلتا۔ بلکہ ہلکھاتا مضمون انداز سے چلتا ہے جس میں تناسب اثر آخری اور ہم آہنگی برقرار رہتی ہے۔ اظہار میں نہ کہیں جھول ملتا ہے اور نہ کہیں غیر متعلق بات۔ ایک جملہ دوسرے جملے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے تسلسل کے دائرہ کو ہم آہنگی بخشتا رہتا ہے اور یہ تسلسل اس درجہ جامع ہوتا ہے کہ ایک جملے کو ہلانے سے سارا مضمون متاثر ہو جاتا ہے۔

جب جب انگریزی ادب میں غلط رجحانات داخل ہوئے ہیں ایلیٹ نے مؤثر طریقہ پر ان کا سد باب کیا ہے۔ تاثراتی تنقید کے خلاف لکھ کر اس نے تنقید کو تنقید سے متاثر کیا ہے۔ آخر آخر میں اس نے تشریح و تجزیاتی تنقید کے خلاف ایک ادراہم مضمون لکھا ہے۔ ایلیٹ یقین ڈراہم اور جدید منظوم ڈراہم



کا احوال اسی کامریون منت ہے۔ انیسویں صدی کے شعراء کے اثرات کو  
 دھونے میں اس کا ہاتھ ہے۔ ڈرائڈن، پوپ، دانٹے اور جی اڈو نے  
 وغیرہ کی شاعری کو ایک نئی اہمیت کے ساتھ پیش کرنے اور مقبول بناتے  
 ہیں اسی کا حصہ ہے۔ روایت کے نظریے، میڈیم، اظہار اور شخصیت کے مسئلہ،  
 غیر شخصیت کے نظریے، کلاسیک کے نئے تصور، شاعری کے محرکات و تخلیقی عمل  
 کا اظہار بھی اسی کامریون منت ہے۔ ایسی شخصیت جس نے انگریزی ادب کو اس  
 طور پر اس درجہ متاثر کیا ہوا ہے جسے ہم اردو والے کیا سیکھ سکتے ہیں۔ یہ کوئی ایسا  
 ڈھکی چھپی بات نہیں ہے جس پر مزید اب کچھ کہا جائے۔ کیا اچھا ہو اگر ہم  
 ایلٹ کی تنقیدوں کے انداز فکر و طرز ادا کو سامنے رکھ کر اپنے ادب کا نئے  
 سرے سے جائزہ لیں اور اس کی روایت کو جدید تقاضوں کے پیش نظر مرتب  
 کر سکیں۔

جمیل جالبی



## شاعری کا سماجی منصب

اس مضمون کا عنوان کچھ ایسا ہے کہ مختلف لوگ اس سے مختلف چیزیں مراد لے سکتے ہیں۔ اس لئے محذرت کے ساتھ پہلے یہ بات واضح کرتا ہوں کہ اس سے کیا کچھ مراد نہیں لیتا بلکہ پھر یہ بتا سکوں کہ دراصل اس سے میری مراد کیا ہے۔ جب ہم شاعری کے منصب کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو ہم غالباً یہ سوچتے ہیں کہ اسے دراصل کیا ہونا چاہیے اور یہ نہیں سوچتے کہ اس نے اب تک کیا کچھ کیا ہے اور کیا کچھ کرتی رہی ہے۔ یہ دراصل ایک اہم فرق ہے۔ لیکن فی الحال تیسرا ارادہ اس موضوع پر گفتگو کرنے کا نہیں ہے کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیے؟ وہ لوگ جو یہ بتاتے ہیں کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیے، ان خاص طور پر جب وہ خود شاعر بھی ہوں تو عام طور پر ان کے ذہن میں اس مخصوص شاعری کا تصور ہوتا ہے جو وہ خود لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ممکن ہے کہ مستقبل میں شاعری کا منصب اس سے مختلف ہو جو ماضی میں اس کا منصب رہا ہے۔ لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو مناسب ہے کہ پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ آخر ماضی میں (ایک دور میں یا کسی دوسرے دور میں) ایک زبان میں یا کسی دوسری زبان میں اور ساتھ ساتھ



دنیا بھر میں اس کا کیا منصب رہا ہے۔ یہ بڑی آسانی کے ساتھ لکھ سکتا تھا کہ  
میں خود شاعری کے ساتھ کیا عمل کرتا ہوں اور میرے ذہن میں شاعری کا خود  
کیا تصور ہے۔ اور پھر یہ بتا کر میں آپ کو ترغیب دینے کی کوشش کرتا کہ درحقیقت  
یہ وہ چیز ہے جسے ماضی میں تمام اچھے شاعروں نے اپنی شاعری میں برتنے کی  
کوشش کی ہے اور اگر انھوں نے اسے نہیں برتا ہے تو انھیں برتنا چاہیے  
تھا۔ یہ بات دوسری ہے کہ وہ پورے طور پر اس میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں  
اور شاید اس میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں تھا۔ لیکن میرا خیال ہے اگر شاعری کا  
(اور یہاں شاعری سے میری مراد ساری بڑی شاعری سے ہے) ماضی میں کوئی  
سماجی منصب نہیں تھا تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مستقبل میں بھی اس کا کوئی منصب  
نہیں ہوگا۔

جب میں ساری عظیم شاعری کا ذکر کر رہا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ میں اس موضوع  
کے دوسرے پہلو نظر انداز کر دوں جس پر میں اس موضوع کے تعلق سے بحث کر سکتا تھا۔ یہاں یہ  
کہا جا سکتا ہے کہ پہلے مختلف قسم کی شاعری پر یکے بعد دیگرے اظہار خیال کیا جائے اور پھر ہر  
قسم کی شاعری پر سماجی منصب کے تعلق سے اس عام سوال تک پہنچے بغیر کہ خود شاعری کا  
بحیثیت شاعری کیا منصب ہے باری باری بحث کی جائے۔ میں یہاں شاعری کے عام اور مخصوص  
منصوبوں میں امتیاز کرنا چاہتا ہوں تاکہ یہ بات واضح ہو جائے کہ وہ کون سے پہلو ہیں جن  
پر ہم روشنی نہیں ڈال رہے ہیں اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔ ہو سکتا



ہے کہ شاعری میں ارادی اور شعوری طور پر سماجی مقاصد ہوں۔ شاعری کی ابتدائی  
 شکل میں یہ مقصد اکثر بالکل واضح نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم زمانے کی دھنوں  
 اور گیتوں میں کچھ ایسے گیت اور ایسی دھنیں بھی ہیں جن میں طلسمی مقصد عملی طور پر  
 موجود ہے جن کے ذریعہ (اس زمانے میں) علاج موبلجے کا کام لیا جاتا تھا 'جادو لڑائی  
 اور حسائے کا کیا علاج کیا جاتا تھا اور جن بصوت اتارے جاتے تھے  
 شاعری ابتدا میں مذہبی رسموں کے لئے استعمال کی جاتی تھی۔ اب بھی جب کوئی بھجن  
 گایا جاتا ہے تو ہم شاعری کو مخصوص سماجی مقاصد کے لئے استعمال کرتے نظر آتے  
 ہیں۔ رزمیہ اور ساگا شاعری کی ابتدائی تخلیقات میں بھی یہی اثر موجود ہوگا کہ جو  
 بعد میں تاریخ بن کر صرف فرقہ وارانہ تفریح طبع کے طور پر زندہ رہی اور ہم تک پہنچی  
 کھری زبان کے وجود میں آنے سے قبل ایک باقاعدہ شاعری ایسا ضرور رہی ہوگی جو  
 ذہن انسانی کی یادداشت کے لئے بہت مفید ثابت ہوئی ہوگی۔ زیادہ ترقی یافتہ  
 سماجوں میں جیسا کہ قدیم یونان کا سماج تھا 'شاعری کے مسلمہ سماجی مقاصد  
 بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یونانی ڈرامے نے مذہبی رسم و رواج کی کوکھ سے  
 جنم لیا ہے اور رسمی مذہبی تقریروں کے ساتھ وابستہ رہ کر باقاعدہ یلک تقریروں  
 اور تہواروں کی شکل میں زندہ رہا ہے۔ پنداری نظمیں بھی سماجی تقریروں  
 اور تہواروں کے ذریعہ چلی بڑھی ہیں۔ شاعری کے اسی معین استعمال نے رفتہ  
 رفتہ شاعری کا ایک ایسا ڈھانچا تیار کر دیا۔ جس کے ذریعہ مخصوص قسم



کی شاعری میں جامعیت پیدا کی جاسکی۔  
 جدید تر شاعری میں اس قسم کی کچھ ہیئتیں اب بھی موجود ہیں۔ مثال کے  
 طور پر وہ بھگن اور مذہبی گیت جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے۔ ناصحانہ شاعری  
 کی اصطلاح اپنے معنی کے اعتبار سے اب کچھ بدل گئی ہے۔ ناصحانہ کے ایک  
 معنی تو معلومات بہم پہنچانے کے ہیں یا پھر اس لفظ کو اخلاقی ہدایات کے معنی میں  
 استعمال کیا جاتا ہے یا پھر اس سے وہ شاعری مراد لی جاتی ہے جو ان دونوں مفہوم  
 پر حاوی ہو۔ مثال کے طور پر درجیل کی (GEORCIES) کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ ایک  
 طرف تو یہ بذات خود بہت خوبصورت شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ اور  
 دوسری طرف اس میں کامیاب کاشتکاری کے بارے میں مفید معلومات بھی موجود  
 ہیں لیکن یہ بات ہمارے زمانے میں اب ناممکن سی ہو گئی ہے کہ کاشتکاری کے  
 بارے میں ایک ایسی مفید کتاب لکھی جائے جو (ان معلومات کے ماسوا) اعلیٰ  
 شاعری کا نمونہ بھی پیش کرتی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ مضمون بذات  
 خود حد درجے پر جدید اور سائنٹفک ہو گیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب اسے  
 سلیقے، روانی اور عمدگی کے ساتھ نشر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جاسکتا  
 ہے۔ نہ اب ہم یہ کر سکتے ہیں جیسا کہ رومیوں نے کیا تھا کہ علم نجوم و علم کائنات  
 پر رسالے نظم میں قلم بند کر دیں۔ ایسی نظموں کی جگہ جن کا مقصد واضح طور پر  
 معلومات عامہ بہم پہنچانا ہوتا تھا، اب کثر نے لے لی ہے۔ ناصحانہ شاعری



بھی رفتہ رفتہ یا تو صرف اخلاقی شاعری تک محدود ہو کر رہ گئی ہے یا پھر سیاسی  
 شاعری تک محدود ہو گئی ہے جس کا مقصد مصنف کے سامنے یہ ہوتا ہے کہ وہ  
 اس کے ذریعہ اپنے پڑھنے والوں کو کسی خاص نقطہ نظر کی طرف مائل کرے۔  
 اسی لئے اس میں بڑی حد تک وہ عنصر شامل ہو گیا ہے جسے عام طور پر طنز کے  
 نام سے معلوم کیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایسے میں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ  
 طنز کا دامن سیر دڈی اور ادبی متحر کے ساتھ وابستہ ہے جن کا مقصد بنیادی طور پر  
 متحر اور دل لگی پیدا کرنا ہے۔ ڈرامہ نگار کی کچھ نطریں سترھویں صدی میں ان معنی میں طنز  
 سمجھی جاتی تھیں کہ ان کا مقصد ان چیزوں کا مضحکہ اڑانا تھا جن کے خلاف وہ لکھی گئی تھیں  
 ساتھ ساتھ ان کا مقصد ان معنی میں نا صحا نہ بھی ہوتا ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو  
 مخصوص سیاسی اور سماجی نقطہ نظر کی ترغیب دلاتی تھیں۔ اس مقصد کے حصول کے  
 لئے وہ تمثیلی طریقے بھی استعمال کرتے تھے جن میں کسی حقیقت کو قصہ کہانی کے روپ میں  
 پیش کیا جاتا تھا۔ دی ہانڈ اینڈ دی پنچر (The Hind and the Panther)  
 (The Pamphlet) اس قسم کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے جس  
 کا مقصد اپنے پڑھنے والوں کو اس طرف راغب کرنا تھا کہ سچائی کلیسا نے  
 انگلستان کے بجائے کلیسا کے روم کے پاس ہے۔ انیسویں صدی میں شیلی کی  
 شاعری کا بڑا حصہ سماجی اور سیاسی اصلاحوں کا مرہون منت ہے۔  
 جہاں تک ڈرامائی شاعری کا تعلق ہے اس کا سماجی مقصد اب کچھ اس قسم



کا ہے جو خود اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ آج جو شاعری لکھی جاتی ہے وہ زیادہ تر تنہائی میں پڑھنے کے لئے ہوتی ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ ایک مختصر سی صحبت میں آواز بلند پڑھنے کے لئے ہوتی ہے۔ اس طرح اب لے دے کے ڈرامائی شاعری رہ جاتی ہے جس کا مقصد فوری طور پر ان لوگوں کی بڑی تعداد پر اجتماعی اثر پیدا کرنا ہوتا ہے جو ایک تخیلی قصے کو اسٹیج پر دیکھنے کے لئے جمع ہوئے ہیں۔ ڈرامائی شاعری اس طرح دوسرے اصنافِ شاعری سے مختلف ہوتی ہے اور چوں کہ اس کے بنیادی قوانین منصب اور مقصد کے اعتبار سے وہی ہیں جو خود ڈرامے کے ہیں، اس لئے یہ ڈرامے میں ضم ہو گئی ہے۔ اور یہ بات کہ ڈرامے کے خاص سماجی منصب کیا ہیں فی الوقت میرے موضوع سے خارج ہے۔

اب جہاں تک فلسفیانہ شاعری کے خاص منصب کا تعلق ہے تو اسے سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ذرا تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا جائے اور تاریخی اعتبار سے اس پر روشنی ڈالی جائے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس بات کو واضح کرنے کے لئے کہ ہر نوع کی شاعری کا خاص منصب کسی دوسرے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ شاعری کی کافی قسموں کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامائی شاعری کا منصب ڈرامہ کے ساتھ وابستہ ہے۔ معلومات بہم پہنچانے والی ناصحانہ شاعری کا منصب اس کے نفسِ سفہوں کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی، اخلاقی ناصحانہ شاعری کا منصب فلسفہ، مذہب



سیاست و اخلاقیات کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ہم اس قسم کی شاعری کے منصبوں پر تو غور کر لیں لیکن شاعری کے اصل منصب کا سوال پھر بھی وہیں کا وہیں رہے۔ کیوں کہ یہ ساری چیزیں عمر کی کے ساتھ نشر میں بیان کی جاسکتی ہیں۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے میں یہ چاہتا ہوں کہ اس اعتراض کا جواب بھی ابھی دیتا چلوں جو یہاں کیا جاسکتا ہے۔ بعض اوقات لوگ باگ ایسی شاعری کو جس کے سامنے کوئی خاص مقصد ہوتا ہے شک و شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایسی شاعری جس میں شاعر کسی سماجی، اخلاقی سیاسی یا مذہبی نظریہ کی تبلیغ کر رہا ہو ایسے میں وہ لوگ یہ بات کہنے میں بھی تامل نہیں کرتے کہ جب شاعر مخصوص نظریوں کو ناپسندیدہ نظروں سے دیکھنے لگتا ہے تو شاعری شاعری نہیں رہتی۔ برخلاف اس کے کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ایسی شاعری حقیقی شاعری ہوتی ہے کیوں کہ اس میں ایک ایسے نقطہ نظر کا اظہار ہوتا ہے جسے وہ پسند کرتے ہیں۔ میں یہاں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ سوال کہ آیا شاعر اپنی شاعری کو کسی سماجی رویے کی تبلیغ یا مخالفت کے لئے استعمال کر رہا ہے بذات خود اتنا اہم نہیں ہے۔ ممکن ہے جب شاعر کسی خاص لمحہ کے مقبول رویے کو اپنی شاعری میں پیش کر رہا ہو تو ایسے میں اس کی خراب شاعری بھی عارضی طور پر مقبول ہو جائے لیکن حقیقی شاعری کا معیار یہ ہے کہ وہ کسی رویے کی عام مقبولیت کے بدلے



کے بعد بھلا زندہ رہتا ہے بلکہ یہاں تک رہتا ہے کہ جب اس مسئلے میں کسی کو ذرہ  
 برابر بھی دل چسپی نہ رہے جس پر شاعر نے پر جو شطریقہ پر اپنی شاعری کی بنیاد  
 رکھی تھی اس وقت بھی اس کی شاعری میں وہی توانائی اور وہی تازگی برقرار رہتی ہے  
 (Lucretius) کی نظم آج بھی عظیم شاعری ہے حالانکہ طبعیات اور  
 نجوم کے وہ تصورات جو اس نظم میں پیش کئے گئے ہیں اب بالکل غلط ثابت ہو کر  
 بدل گئے ہیں۔ اسی طرح ڈرائڈن کی شاعری کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔  
 حالانکہ سترھویں صدی کے سیاسی اختلافات اور تنازعات سے اب ہمیں کوئی  
 دل چسپی نہیں ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسا ہے جیسے عہد ماضی کی کوئی عظیم نظم  
 اب بھی اسی طرح مسرت بہم پہنچائے حالانکہ نفسِ مضمون کے اعتبار سے اب  
 اسے نثر میں کہیں بہتر طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

اب اگر ہمیں شاعری کے بنیادی سماجی منصب کو تلاش کرنا ہے تو ضرور  
 ہے کہ پہلے اس کے زیادہ واضح منصوبوں پر نظر ڈالیں۔ وہ منصب جنہیں شاعری  
 میں ہمیشہ پیش نظر رکھا جا رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا پہلا منصب جس کے  
 بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچائے۔ اگر آپ  
 مجھ سے یہ سوال پوچھیں کہ یہ مسرت کس قسم کی ہوگی تو اس کا جواب میرے پاس  
 صرف یہ ہے کہ اسی قسم کی مسرت جو شاعری ہمیشہ ہم پہنچاتی رہی ہے۔ اس جواب  
 کی وجہ یہ ہے کہ اس کے علاوہ اگر کوئی جواب دیا جائے گا تو وہ ہمیں جمالیات



اور آرٹ کی ماہیت کے عام مسئلہ کی طرف کہیں دور لے جائے گا۔  
 میں سمجھتا ہوں کہ اس پر سب کو اتفاق ہوگا کہ ہر اچھا شاعر خواہ وہ عظیم  
 شاعر ہو یا نہ ہو ہمیں مسرت کے ماسوا کچھ اور بھی دیتا ہے۔ کیوں کہ اگر شاعری کا کام  
 صرف مسرت بہم پہنچانا ہی ہوتا تو یہ مسرت بہت اعلیٰ درجہ کی مسرت نہ ہوتی کسی  
 خاص ارادے کے سوا جو شاعری میں موجود ہو اور جس کی مثالیں مختلف قسم کی شاعری  
 کے حوالوں سے ہیں اور دے چکا ہوں 'شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا اعلان  
 ہوتا ہے یا پھر کوئی نالوں تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے یا پھر کسی ایسی  
 چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے اظہار کے لئے ہمارے  
 پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں دوست پیدا کرتا ہے  
 یا ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے۔ لیکن میرے اس مضمون کا تعلق نہ تو شاعری  
 کے اس انفرادی فائدے سے ہے اور نہ اس کا تعلق کسی انفرادی مسرت کی نوعیت  
 سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم سب مسرت کی ان دونوں قسموں سے واقف ہیں جو  
 شاعری میں ہیں۔ ملتی ہیں اور ساتھ ساتھ 'مسرت کے ماسوا' ہم اس فرق کو بھی  
 محسوس کرتے ہیں جو شاعری ہماری زندگی میں پیدا کرتی ہے۔ ان دونوں تاثرات  
 کو پیدا کئے بغیر شاعری شاعری نہیں رہتی۔ ہم اس بات کو مان تو لیں گے لیکن  
 ساتھ ساتھ ایسی چیز کو نظر انداز کر بیٹھیں گے جو اجتماعی طور پر شاعری اور سماج  
 کو دیتی ہے۔ میں اس بات کو وسیع تر معنی میں استعمال کر رہا ہوں کیونکہ میرا خیال



ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری ہونی چاہیے اور یہ شاعری نہ صرف ان لوگوں کے لئے ہو جو اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ ایسے لوگ دوسری زبانوں کو سیکھ کر ان کی شاعری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ بلکہ ایسی شاعری جس کا اثر بحیثیت مجموعی سارے معاشرہ پر پڑ سکے۔ اس بات کا مطلب یہ ہوگا کہ اس کا اثر ان لوگوں پر بھی پڑے گا جو شاعری سے لطف اندوز نہیں ہوتے۔ میں اس میں ان لوگوں کو بھی شامل کرتا ہوں۔ جو اپنے قومی شاعروں کے ناموں تک سے بھگانا واقف ہوتے ہیں اور یہاں میرے اس مقالہ کا اصل موضوع ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ شاعری اسی اعتبار سے دوسرے فنون سے مختلف فن ہے کیونکہ اس کی قدر و قیمت شاعری کی اپنی قوم اور زبان کے لئے ہوتی ہے۔ اور اس کی یہ اہمیت کسی دوسری قوم یا زبان کے لئے نہیں ہوتی۔ یہ بات درست ہے کہ موسیقی اور مصوری بھی اپنے اندر مقامی اور نسلی خصوصیات رکھتی ہیں لیکن ان فنون کو سمجھنے اور سراہنے کی مشکلات دوسری قوم کے افراد کے لئے نسبتاً بہت کم ہوتی ہیں۔ برخلاف اس کے یہ بھی درست ہے کہ نثری تحریریں بھی اپنی زبان میں اہمیت رکھتی ہیں اور یہ اہمیت ترجمہ میں ضائع ہو جاتی ہیں۔ لیکن ہم سب یہ محسوس کرتے ہیں کہ ایک ناول کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس کی اس اہمیت کو بہت کم ضائع کرتے ہیں لیکن کسی نظم کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس اہمیت اور قدر و قیمت کو بڑی حد تک گنوا دیتے ہیں۔ اور جہاں تک کسی سائنٹفک تحریر کا تعلق ہے ہم ترجمے میں تقریباً



کچھ بھی ضائع نہیں کرتے اور ساری بات جوں کی جوں دوسری زبان میں منتقل ہو  
 جاتی ہے۔ اب رہا یہ بات کہ شاعری نشر کے مقابلہ میں کہیں زیادہ مقامی رنگ رکھتی  
 ہے تو اس کا اندازہ یورپی زبان کی تاریخ سے کیا جاسکتا ہے۔ ازمنہ وسطیٰ سے  
 لے کر کئی سو سال تک لاطینی زبان فلسفہ، دینیات اور سائنس کی زبان رہی ہے۔  
 مختلف قوموں میں اپنی زبان کو ادبی طور پر استعمال کرنے کی تحریک شاعری سے شروع  
 ہوئی اور یہ بات بالکل فطری معلوم ہوگی اگر ہم اس بات کو سمجھ لیں کہ شاعری کا کام  
 بنیادی طور پر احساس اور جذبہ کا اظہار ہوتا ہے اور یہ کہ احساس و جذبہ  
 مخصوص ہوتا ہے لیکن اس کے برخلاف 'خیال' عام ہوتا ہے۔ کسی غیر زبان  
 میں سوچنا بمقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے۔ اسی لئے  
 کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل  
 نہیں ہوتا۔ کسی قوم سے اس کی زبان بھینچی جاسکتی ہے۔ اسے دبایا اور کھلا جاسکتا  
 ہے اور مدرسوں میں کوئی دوسری زبان باجمہر مسلط کی جاسکتی ہے لیکن تا وقتیکہ اس  
 قوم کو نئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھایا جائے اس وقت تک پرانی زبان کی بیخ کنی  
 نہیں کی جاسکتی اور یہ زبان شاعری کے ذریعہ جو احساس کا ذریعہ اظہار ہے۔  
 دوبارہ ظاہر ہونے لگے گی۔ میں نے ابھی ابھی 'نئی زبان میں محسوس کرنے' کا  
 ذکر کیا ہے۔ اس سے میرا منشا 'نئی زبان میں صرف احساسات کے اظہار'  
 سے ہی نہیں ہے بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ ایک خیال جو کسی دوسری



زبان میں ادا کیا گیا ہے عملاً وہی خیال جاری اپنی زبان میں ادا کیا جاسکتا ہے  
 لیکن جہاں تک احساس جذبہ کا تعلق ہے وہ اسی زبان کے ساتھ مخصوص ہوتا  
 ہے اور کسی دوسری زبان میں اس طور پر ادا نہیں کیا جاسکتا۔ کم از کم کسی ایک بیرونی  
 زبان کو اچھی طرح سیکھنے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہیں ایک قسم کی ضمنی شخصیت کی  
 ضرورت پڑتی ہے اور اپنی زبان کے علاوہ کسی دوسری بیرونی زبان کو نہ سیکھنے  
 کا سبب یہ ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر مختلف شخص بننا نہیں چاہتے۔ ایک برتر  
 زبان کو شاذ ہی ختم کیا جاسکتا ہے جب تک کہ ان لوگوں کا ہی قلم قلم نہ کر دیا  
 جائے جو اس زبان کو بولتے ہیں۔ جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے  
 لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی  
 ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے  
 درمیان بہ اعتبار فکر و حسرت اور لطافتِ اظہار امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس  
 کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔

اس طرح جذبہ احساس کسی قوم کی 'مشترک' زبان میں بہترین طور پر ظاہر ہوتے  
 ہیں۔ ایسی زبان جو تمام جماعتوں اور طبقوں میں مشترک ہوتی ہے۔ اس زبان  
 کا ڈھانچہ، آہنگ، لے اور آواز امیاد رہ، زبان اس قوم کی شخصیت کا اظہار کرتے  
 ہیں جو اس زبان کو بولتی ہے۔ جب میں یہ بات کہتا ہوں کہ نثر کے بجائے  
 شاعری میں جذبہ و احساس کا اظہار ہوتا ہے تو اس سے میرا منشا یہ نہیں ہے



کہ شاعری میں کسی ذہنی معنی یا مضمون کی ضرورت ہی نہیں ہوتی یا یہ کہ کمتر شاعری  
 کی بہ نسبت بڑی شاعری میں اس قسم کے معنی کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ لیکن اس  
 موضوع کو اور پھیلانے کے معنی یہ ہوں گے کہ میں اپنے فوری مقصد سے دور ہٹ  
 جائوں گا۔ اس لئے سب کو یہاں متفق سمجھ کر میں اس بات کو تسلیم کئے لیتا ہوں کہ ہر قوم  
 اپنے عمیق ترین احساسات کا شعوری اظہار اپنی زبان کی شاعری میں پاتی ہے اور  
 کسی دوسرے فن یا دوسری زبانوں کی شاعری میں اسے یہ چیز نہیں ملتی۔ لیکن اس  
 کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حقیقی شاعری صرف احساسات تک ہی محدود ہوتی  
 ہے کہ جنہیں ہر شخص پہچان اور سمجھ سکتا ہے۔ یہیں چاہیے کہ ہم شاعری کو صرف  
 مقبول شاعری تک محدود نہ کریں۔ یہ بات کافی ہے کہ متجانس قوم میں زیادہ  
 لطیف اور پہلودار لوگوں کے احساسات اور زیادہ سیدھے سادے اور ناچخش  
 لوگوں کے احساسات کے درمیان مشترک قدر ہوتی ہے اور یہ مشترک قدراں کے  
 اپنے معیار کے ان لوگوں میں نہیں پائی جاتی جو کوئی اور دوسری زبان بولتے ہیں۔ جب  
 کوئی تہذیب صحت مند ہوتی ہے تو بڑے شاعر کے پاس اپنے ہم وطنوں کے لئے  
 تعلیم کی ہر سطح پر کہنے کے لئے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔  
 ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے (بحیثیت شاعر) خالص قوم سے بالواسطہ ہوتے  
 ہیں۔ اس کا براہ راست فرض تو اس کی اپنی زبان سے ہوتا ہے۔ ایک  
 تو یہ کہ وہ اسے محفوظ رکھے، دوسرے یہ کہ اسے آگے بڑھائے اور



ترقی دے۔ اس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انھیں زیادہ باشعور بنا کر ان کے احساسات کو بدلتا جاتا ہے اور انھیں ان احساسات سے جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے ہیں، اور زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ اور اس طرح انھیں ان کی اپنی ذات سے بھی زیادہ باخبر کر دیتا ہے لیکن صرف نہیں ہے کہ وہ دوسروں کے مقابلہ میں زیادہ شعور شخص ہوتا ہے۔ وہ انفرادی طور پر دوسرے لوگوں حتیٰ کہ دوسرے شاعروں سے بھی مختلف ہوتا ہے اور شعوری طور پر اپنے پڑھنے والوں کو ان احساسات سے روشناس کرا دیتا ہے جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے تھے۔ یہی وہ فرق ہے جو ایک سنگی یا پانگل اور حقیقی شاعر میں ہوتا ہے۔ اول الذکر کے پاس ایسے احساسات ہو سکتے ہیں جو بالکل اچھوتے ہوں لیکن جن میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا اور اس لئے بے کار ہیں۔ موخر الذکر اور اک و احساس کی نئی شکلیں تلاش کرتا ہے جن میں دوسرے بھی شریک ہو سکتے ہیں اور ان کے اظہار سے وہ اپنی زبان کو ترقی دیتا ہے۔ اسے مالامال کرتا ہے اور اس کے ذخائر میں اضافہ کرتا ہے۔

ایک قوم اور دوسری قوم کے درمیان احساس کے اس غیر محسوس فرق کو واضح کرنے کے سلسلے میں میں نے بہت کچھ کہا ہے اور میں نے اس فرق کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ان مختلف زبانوں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ نشوونما پاتی اور جڑ پکڑتی ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ لوگ مختلف خیالات



پر دنیا کا تجربہ مختلف طریقے سے کرتے ہیں بلکہ وہ مختلف زمانوں میں مختلف  
 قسم کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمارا شعور و ادراک ایسے جیسے  
 ہمارے گرد و پیش کی دنیا بدلتی جاتی ہے، خود بھی بدلتا رہتا ہے مثلاً اب ہمارا  
 شعور و ادراک وہ نہیں ہے جو چینیوں یا ہندوؤں کا تھا بلکہ وہ اب ویسا بھی  
 نہیں ہے جیسا کہی سو سال قبل ہمارے آباء و اجداد کا تھا یہ ویسا بھی نہیں ہے جیسے  
 ہماری اپنے باپ دادا کا تھا بلکہ ہم خود بھی وہ شخص نہیں ہیں جو ایک سال پہلے تھے یہ بات  
 تو غیر واضح ہے لیکن جو بات واضح نہیں ہے یہ ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ہم شعر کہنا بند  
 نہیں کر سکتے۔ بیشتر تعلیم یافتہ لوگ اپنی زبان کے عظیم مصنفوں پر خواہ اچھوں  
 نے ان کو پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو ایک قسم کا فخر کرتے ہیں۔ یہ بات بالکل ایسی  
 ہی ہے جیسے وہ اپنے ملک کے دوسرے امتیازات پر فخر کرتے ہیں۔ ان مصنفوں  
 میں سے چند ایک ایسے بھی ہوتے ہیں جو اتنے اہم ہو جاتے ہیں کہ کبھی کبھار ان کا حوالہ  
 سیاسی تقریروں میں بھی آجاتا ہے۔ لیکن بیشتر لوگ اس بات کو بھول جاتے کہ  
 صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے۔ یہ ضروری ہے کہ ان کے ہاں بڑے مصنفین پیدا ہوتے رہیں  
 اور خاص طور پر بڑے شعراء۔ نہیں تو ان کی زبان زوال پذیر ہونے لگے گی۔ ان کا  
 کلچر زوال پذیر ہونے لگے گا اور شاید کسی قومی ترانہ میں جذب ہو کر رہ جائے گی۔  
 ایک اور بات یہ ہے کہ اگر ہمارے پاس اپنے زمانے کا زندہ ادب  
 نہیں ہوگا تو ہم ماضی کے ادب سے بھی بیگانہ ہو کر رہ جائیں گے۔ جب تک ہم



اس تسلسل کو برقرار نہ رکھیں گے ماضی کا ہمارا ادب ابھی ہم سے دور سے دور تر ہوتا  
چلا جائے گا اور بیان تک کہ وہ ہمارے لئے اتنا ہی اجنبی ہو جائے گا جتنا کسی غیر  
قوم کا ادب۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ہماری زبان مسلمان بدلتی رہتی ہے۔ ہمارا طریقہ  
زندگی بدلتا رہتا ہے۔ ہمارا ماحول قسم قسم کی مادی تبدیلیوں کے دباؤ کے ساتھ بدلتا  
رہتا ہے اور تا وقتیکہ ہمارے پاس چند آدمی ایسے نہ ہوں جو اپنے غیر معمولی ادراک  
و شعور کو اپنے غیر معمولی قدرت الفاظ کے ذریعے جوڑنے کی صلاحیت رکھتے  
ہوں تو ایسے میں نہ صرف ہماری اظہار کی صلاحیت بلکہ ناکچہ سے ناکچہ بدلتا  
کو محسوس کرنے کی صلاحیت بھی مودوم ہوتی شروع ہو جائے گی۔

یہ بات کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ کسی شاعر کے اپنے بڑے یا سنیے  
والے زیادہ ہیں یا کم۔ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے سامعین کی  
کم از کم فہم کی تعداد ہر نسل اور ہر زمانے میں موجود رہنی چاہئے۔ تاہم جو کچھ میں نے  
کہا ہے اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ کسی شاعر کی اہمیت اس کے اپنے زمانے کے  
لئے ہوتی ہے یا یہ کہ مرحوم شعراء کی اہمیت ہمارے لئے ختم ہو جاتی ہے اگر ہمارے  
پائے ساتھ ساتھ زندہ شعراء بھی موجود نہ ہوں۔ یہ اپنی پہلی بات پر خاص طور  
سے زور دے کر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر کوئی شاعر بہت تیزی کے ساتھ اپنے سامعین  
کی کثیر تعداد پیدا کر لیتا ہے تو یہ بات بھی بذات خود مشکوک حال اس کی طرف  
اشارہ کرتی ہے کیوں کہ ہمیں اس بات سے یہ خدشہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر



کوئی نئی چیز پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ وہ لوگوں کو وہی دے رہا ہے جس کے وہ عادی  
 ہیں اور انہیں ایسے میں وہی چیز مل رہی ہے جو انہیں کھلی نسل کے شاعروں  
 سے ملتی رہی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کے اس کے اپنے زمانے  
 میں بھی صحیح قسم کے حقوق بہت سامعین ضرور ہوتے چاہیں۔ ایسے لوگوں  
 کا مختصر سا پر اول دستہ ضرور ہمارے ہے کہ جو شاعری کے دلدادہ ہوں جو آزادانہ  
 رائے بھار رکھتے ہوں اور اپنے زمانے سے کچھ حقوق بہت آگے بھاڑوں یا پھر  
 ان میں نئے بن اور ندرت کو تیزی کے ساتھ جذب کرنے کی صلاحیت ہو۔  
 کلیر کی نشوونما کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر شخص کو محاذ پر لا کر دیا جائے۔ یہ  
 بالکل ایسی بات ہوگی جیسے ہر شخص کو قدم ملا کر چلنے کے لئے تیار کیا جائے۔ اس  
 کے معنی یہ ہوتے کہ ہر دور میں چند ایسے برگزیدہ لوگ ضرور ہونے چاہئیں جن  
 کے ساتھ پڑھے والوں کی ایک ایسی جماعت ہو جو ایک آدھ نسل سے زیادہ  
 سمجھے نہ رہتے ہوں۔ ادراک و شعور کا وہ تبدیلیاں اور ترقیاں جو پہلے صرف چند  
 لوگوں کے ہاں ظاہر ہوتی ہیں خود بخود رفتہ رفتہ زبان میں رہی بس جاتی ہیں  
 اور پھر ان کے زیر اثر دوسروں کے ہاں بھی نظر آنے لگتی ہیں اور پھر تیزی کے ساتھ  
 مقبول مصنفین کے ہاں آ جاتی ہیں۔ جب یہ تبدیلیاں اچھی طرح جم جاتی ہیں  
 تو پھر ایک اور نئے راستے کی ضرورت پڑنے لگتی ہے۔ مزید راسخ یہ کہ زندہ  
 مصنفوں کے ہاتھوں ہمارے مصنفین زندہ رہتے ہیں شکر جیسے شاعر نے انگریزی



زبان کو گہرائی کے ساتھ متاثر کیا ہے اور یہ اثر صرف اس کے فوراً بعد کی نسل کے شعراء  
 کے ذریعہ ہی نہیں پھیلا ہے کیوں کہ عظیم ترین شعراء کے ہاں ایسے پہلو ہوتے ہیں جو فوراً  
 سامنے نہیں آتے اور صدیوں بعد دوسرے شعراء کو متاثر کر کے وہ زندہ زبان کو  
 مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ اگر حقیقتاً کسی انگریز کا زبان کے شاعر کو یہ سیکھنا  
 ہے کہ وہ اپنے زمانے میں لفظوں کو کیسے استعمال کرے تو اس کے لئے ضرور یہ ہے  
 کہ وہ ان لوگوں کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرے جنہوں نے اپنے زمانے میں لفظوں کو  
 بہترین طریقہ پر استعمال کیا تھا اور زبان کو بالکل نیا بنا دیا تھا۔  
 اب تک میں نے اپنی بابت کی طرف اشارہ کیا ہے جس کا اثر میرا  
 خیال ہے 'شاعری پر پڑتا ہے اور جسے یوں کہا جاسکتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد دوسرے  
 کی زبان پر اس کا اثر پڑنے لگتا ہے اور ادراک دشواری میں فرق آنے لگتا ہے۔ سماج  
 کے سارے افراد کی زندگیوں 'سارے طبقوں اور ساری قوم پر' خواہ وہ شاعر کا  
 کو پڑھتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہوں یا نہ ہوں 'اثر پڑنے لگتا ہے۔ درحقیقت  
 شاعری کا اثر حد درجہ دور رس ہوتا ہے۔ یہ اثر بہت بالواسطہ ہوتا ہے اور جسے  
 ثابت کرنا بہت مشکل ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے صاف شفاف آسمان  
 میں کسی چڑیا یا ہوائی جہاز کی بردار کا نظری تعاقب کیا جائے۔ اگر آپ نے اسے اس  
 وقت دیکھا تھا جب وہ آپ کی نظروں کے سامنے تھا اور اس کے بعد آپ اسے  
 دور جاتے ہوئے مسلسل دیکھتے رہے تھے تو ایسے میں آپ اسے بہت



دورِ فاصلے پر بھی دیکھ سکتے ہیں اور جہاں اس شخص کی نگاہ جسے آپ ہاتھ کے  
 اشارے سے بنا کر دکھانا چاہتے ہیں دیکھنے سے قاصر رہتا ہے۔ بالکل اسی طرح  
 اگر آپ شاعری کے اثر کو بہ نظر غائر دیکھنا شروع کریں تو آپ کو ان قارئین کے ہاں  
 بھی جو شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کے ہاں بھی جو شاعری سے دور کا واسطہ بھی  
 نہیں رکھتے یہ اثر نظر آئے گا۔ کم از کم اس وقت تو آپ کو یہ اثر ضرور نظر آئے گا اگر  
 قومی کلیز زندہ اور محنت مند ہے کیوں کہ ایک محنت مند سماج میں ہر حصہ کا دوسرے  
 حصے پر مسلسل باہمی اثر پڑتا رہتا ہے اور یہ واحد چیز ہے جس میں وسیع ترین معنی  
 میں شاعری کے سماجی منصب کا نام دیتا ہوں اور جو اپنی رفعت اور دو تاثیر کے  
 تناسب کے مطابق ساری قوم کی گفتگو اور شعور و ادراک کو متاثر کرتی رہتی ہے۔  
 آپ کو یہ بھی سوچنا چاہیے کہ میرا مطلب یہ ہے کہ وہ زبان جو ہم  
 بولتے ہیں اسے خصوصیت کے ساتھ ہمارے شعراء متعین کرتے ہیں۔ کلیز کا ڈھانچہ اس سے  
 کہیں زیادہ وسیع پہلو دار اور بے چیدہ چیز ہے۔ یہ بات بھی حقیقتاً اپنی جگہ درست  
 ہے کہ ہماری شاعری کی خوبی اس بات پر منبھا ہے کہ اس زبان کے بولنے والے اسے  
 کس طور پر استعمال کرتے ہیں کیوں کہ ایک شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی زبان  
 کو مواد کے طور پر اسی طرح استعمال کرے جس طرح وہ اس کے ارد گرد بولی جاتی  
 ہے۔ اگر وہ بنی سنور رہا ہے تو اس سے اسے فائدہ پہونچے گا۔ اگر وہ زوال پذیر  
 ہو رہا ہے تو اسے اس کا بہتر استعمال کرنا چاہیے۔ شاعری کسی زبان کی خوبصورتی کو



ایک حد تک محفوظ کر سکتی ہے۔ نہ صرف محفوظ کر سکتی ہے بلکہ دوبارہ اصلی حالت پر واپس لاسکتی ہے۔ اسے دوبارہ ترقی دینے اور نشوونما پانے میں مدد دے سکتی ہے۔ اسے زیادہ بے حیدہ حالات میں بلند وارفیع اور موزوں ترین اظہار کا ذریعہ بنا سکتی ہے اور جدید زندگی کے بدلتے ہوئے مقاصد کے لئے اسے ذریعہ اظہار کا اہل بنا سکتی ہے۔ اور یہ عمل بالکل اسی طرح ہوتا ہے جس طرح غیر بے حیدہ بنانے میں ہوا تھا۔ لیکن شاعری (سراسر سماجی شخصیت کے اور دوسرے عفر کی طرح جسے ہم کلیم کے نام سے موسوم کرتے ہیں) شاعری کا اخصار بہت سے ایسے حالات و عوامل پر ہوتا ہے جو خود اس کے قابو سے باہر ہوتے ہیں۔

یہ بات مجھے زیادہ عام قسم کے خیالات کی طرف لے جاتی ہے۔ اس بات کے سلسلے میں اب تک میں نے سارا زور شاعری کے قومی اور مقامی منصب پر دیا ہے اور اب میں اسے مشروط کر دینا چاہتا ہوں۔ میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ شاعری کا منصب ایک قوم کو دوسری قوم سے الگ کرنا ہے کیونکہ میں یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ یورپ کی مختلف قوموں کے کلیم ایک دوسرے علیحدہ ہو کر پھیل پھول سکتے ہیں۔ بلاشبہ ماضی میں ایسی اعلیٰ تہذیبیں ملتی ہیں جنہوں نے عظیم فن فلسفہ اور ادب پیدا کیا ہے اور جنہوں نے الگ تھلگ رہ کر نشوونما پائی ہے۔ اس بارے میں میں کچھ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کیوں کہ ممکن ہے کہ ان میں سے بہت سی تہذیبیں ایسی ہوں جو بادی النظر میں تو الگ تھلک



نظر آتی ہوں لیکن دراصل الگ تھلگ نہ ہوں۔ یورپ کی تاریخ میں یہ بات نہیں ہے  
 حتیٰ کہ قدیم یونان مصر کا مرہون منت ہے اور تھوڑا بہت اشیائی ملکوں کا۔ یونانی  
 ریاستوں کے باہمی تعلقات میں ہیں، ان کی مختلف بولیوں اور مختلف آدابِ خصال کے  
 باوجود باہمی اثر نظر آتا ہے یہ اثر بالکل ویسا ہی ہے جیسا یورپ کے ایک ملک کا  
 دوسرے ملک پر نظر آتا ہے لیکن یورپ کے ادب کی تاریخ سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی  
 کہ وہ ایک دوسرے کے اثر سے آزاد رہے ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان میں سلسلے  
 میں دین کا سلسلہ جاری رہا ہے اور ہر ایک نے اپنی باریک آنے پر وقتاً فوقتاً بیرونی  
 اثرات سے نئی قوت اور توانائی حاصل کی ہے۔ کلچر کے معاملہ میں محض جبرِ دباؤ یا  
 استبداد سے کام نہیں چلتا۔ کسی کلچر کے زندہ جاوید ہونے کا راز دوسرے کلچروں کے  
 ساتھ ابلاغ میں مضمر ہے۔ لیکن اگر یورپ کی وحدت کے اندر کلچروں کی علیحدگی ایک  
 خطرہ ہے تو بالکل اسی طرح ان کلچروں کی ملن وحدت بھی ایک خطرہ ہے جو ان میں  
 یکسانیت پیدا کر دے گی۔ تنوع بھی اسی قدر ضروری ہے جتنا خود اتحاد ضروری ہے  
 مثال کے طور پر چند محدود مقاصد کے پیش نظر ایک عالمگیر لنگوائفریہ کا سلسلے میں  
 (ESPERANTO) یا (BASIC ENGLISH) کا نام لیا جاتا ہے  
 اور بہت کچھ اس کی منافقت میں کہا جاتا ہے۔ لیکن اگر یہ فرض بھی کریں کہ ساری  
 دنیا کی قوموں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ یہ مصنوعی زبان ہو جائے تو یہ بات بذات  
 خود کس قدر بے ڈھب اور بے ترکی ہوگی۔ ایسے میں غالباً یہ تو ہو سکتا ہے کہ کچھ معلوم



میں تو زبان اپنے مقاصد کو پورا کر لے لیکن باقی اور معاملات میں ابلاغ کا مکمل  
 فقدان ہو جائے گا۔ شاعری ان سب چیزوں کے لئے ایک مکمل یاد دہانی کی  
 حیثیت رکھتی ہے کہ جو صرف ایک زبان میں ادا کی جاسکتی ہیں اور ناقابل ترجمہ  
 ہوتی ہیں۔ ایک قوم کا دوسری قوم کے ساتھ روحانی ابلاغ ان افراد کے بغیر  
 ممکن نہیں ہے جنہوں نے کم از کم ایک غیر زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی اٹھائی ہے  
 اور جو کم و بیش اس قابل ہوتے ہیں کہ وہ کسی غیر زبان میں اور ساتھ ساتھ اپنی  
 زبان میں محسوس کر سکے۔ اس طرح اگر کوئی شخص دوسری قوم کو سمجھنا چاہے  
 تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی قوم کے ان افراد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرے  
 جنہوں نے خود اپنی زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی گوارا کی ہے۔

ضمناً یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ کسی دوسری قوم کی شاعری کا  
 مطالعہ خاص طور پر مفید ہوتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ہر زبان کی شاعری کی  
 اپنی خصوصیات ہوتی ہیں جنہیں صرف اہل زبان ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن اس بات  
 کا ایک رخ اور بھی ہے۔ میں نے بعض اوقات کسی ایسی زبان کو پڑھتے وقت  
 جسے میں بہت اچھی طرح نہیں جانتا تھا محسوس کیا ہے کہ میں اس کے نثریادہ کو  
 اس وقت تک نہیں سمجھ سکا جب تک میں نے اسے اسکول کے مدرس کے معیار کے مطابق  
 نہیں پڑھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اسے سمجھنے کے لئے پہلے مجھے ہر لفظ کے معنی کے بارے  
 میں یقین کرنا پڑا۔ اس کی صرف دھوکہ کو سمجھنا پڑا۔ پھر کہیں جا کر میں اس نثریادہ کو سمجھ سکا



لیکن بعض اوقات میں نے محسوس کیا ہے کہ شاعری کے کسی حصے کو پڑھتے وقت جس  
 کام میں ترجمہ نہیں کر سکتا تھا اور جس میں میرے لئے بہت سے مشکل اور نامانوس  
 الفاظ بھی موجود تھے اور ایسے حلقے بھی موجود تھے جن کا مطلب میں نہیں سمجھ سکتا تھا مجھے  
 کسوا ایسے واضح فوری خیال یا تاثر کا احساس ہوا جو نہ صرف اچھوتا تھا بلکہ انگریزا  
 میں جو کچھ بھی ہے اس سے مختلف تھا۔ اس میں مجھے ایک ایسی چیز نظر آئی جسے میں لفظوں  
 میں تو بیان نہیں کر سکتا تھا لیکن تاہم میں نے محسوس کیا کہ میں سمجھ گیا ہوں اور جب  
 میں نے اس زبان کو بہتر طور پر سیکھ کر اس حصے کو پھر پڑھا تو میں نے دیکھا کہ میرا  
 تاثر فریب نہیں تھا۔ وہ کوئی ایسی چیز نہیں تھی جسے میں نے خیال کے ذریعہ سمجھ لیا تھا  
 بلکہ وہ حقیقتاً اس میں موجود تھی۔ شاعری کا معاملہ ایسا ہوتا ہے کہ اس کے ذریعہ  
 آپ کبھی کبھار دوسرے ملک میں بغیر پاسپورٹ بنوائے اور ٹکٹ خریدے سے داخل  
 ہو سکتے ہیں۔

مختلف زبانوں لیکن ملتے جلتے کلمے کے مالک کے رشتے کا سوال اور وہ  
 کی حدود کے اندر ایک ایسا سوال ہے جس کی طرف ہم شاید غیر متوقع طور پر  
 شاعری کے سماجی منصب کی تحقیق و جستجو کرتے کرتے چلے آئے ہیں۔ میں اس بات  
 کو آگے بڑھا کر خالصاً سیاسی سوالات کی طرف آنے کا ارادہ نہیں رکھتا لیکن میری اتنی  
 آرزو ضرور ہے کہ وہ لوگ جو سیاسی مسائل پر غور کرتے ہیں ان کو چاہیے کہ کبھی کبھی  
 ان حدود میں بھی داخل ہو جائیں کہ میں نے اس مقالے میں اظہار خیال کیا ہے



کیوں کہ ایسا کرنے سے ان مسائل میں (جن کے مادی پہلو کا تعلق سیاست سے ہے) روحانی پہلو بھی پیدا ہو سکے گا۔ جہاں تک میری بات کا تعلق ہے تو اس میں دراصل واسطہ زندہ چیزوں سے ہوتا ہے جن کی نشوونما کے اپنے قانون اور ضابطے ہوتے ہیں اور جو ہمیشہ معقول اور مدلل نظر نہیں آتے لیکن جتنی عقل تسلیم کر لیتی ہے۔ یہ ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کی نہ تو باقاعدہ منصوبہ بندی کی جاسکتی ہے اور نہ تحقیق گمنامہ ضابطہ میں لایا جاسکتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہوا، بارش اور موسم کو ہم کسی نظم و ضبط اور قاعدے منصوبے کے تحت اپنے قبضے میں نہیں کر سکتے۔ اب آخر کار میں اس بات کو تسلیم کر لیتے ہیں حق بجانب ہوں کہ شاعر کی زبان بولنے والے سارے لوگوں کے لئے شاعری کا ایک سماجی منصب بھی ہوتا ہے۔ خواہ وہ لوگ خود شاعر کے وجود سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ بات یورپ کی ہر قوم کے لئے اہم ہے کہ وہ شاعر کے سلسلے میں جاری رکھے۔ میں نارڈیچین شاعری نہیں پڑھ سکتا لیکن اگر مجھ سے یہ کہا جائے کہ نارڈیچین زبان میں اب شاعری تخلیق نہیں ہو رہی ہے تو میں اسے ایک خطرہ سمجھ کر چوکنے لہو جاؤں گا اور میرا یہ چوکنہ اپنا فیاضانہ ہمدردی سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوگا۔ میں تو اسے ایک ایسی بیماری کی علامت سمجھوں گا جو رفتہ رفتہ غالباً سارے یورپ میں پھیل جائے گی اور یہ زوال کی ابتدا ہوگی جس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہر جگہ لوگ تہذیبی جذبات کے اظہار کی قوت سے محروم ہوتے جائیں گے۔



اور بالآخر محسوس کرنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہو کر رہ جائیں گے۔ یہ بات واقعتاً  
 روئیدار ہو سکتی ہے۔ مذہبی عقیدے کے زوال کے بارے میں تو ہر جگہ بہت کچھ کہا  
 گیا ہے لیکن کسی نے مذہبی اور اک و شہور کے زوال کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے  
 جدید دور کی بیماری یہ نہیں ہے کہ خدا اور انسان کے بارے میں کچھ تصورات  
 پر سے اس کا ایمان اٹھ گیا ہے جن کے ہمارے آباؤ اجداد ایمان رکھتے تھے۔ بلکہ  
 اصل بات یہ ہے کہ اس دور نے خدا اور بندہ کے بارے میں محسوس کرنے کی صلاحیت  
 کو گنوا دیا ہے اور یہ صلاحیت ہمارے آباؤ اجداد میں موجود تھی۔ ایک ایسا  
 عقیدہ جس پر سے آپ کا ایمان اٹھ گیا ہے ایک ایسی چیز تو ضرور ہے جسے  
 آپ کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں لیکن جب مذہبی احساسات غائب ہو جاتے  
 ہیں تو وہ الفاظ جن کی مدد سے انسان نے ان احساسات کے اظہار کی جدوجہد  
 کی تھی بے معنی ہو جاتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ مذہبی احساسات ہر ملک اور  
 ہر دور میں مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے شاعرانہ احساس مختلف ہوتا  
 ہے۔ احساس بدلتا رہتا ہے خواہ عقیدہ اور نظریہ وہی کیوں نہ رہے۔ لیکن  
 یہ تو انسانی زندگی کی ایک لازمی شرط ہے۔ مجھے جس بات کا خوف ہے اس کا نام موت  
 ہے۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کے لئے احساسات — وہ احساسات جو اس کے  
 مواد کی حیثیت رکھتے ہیں ہر جگہ سے غائب ہو جائیں۔ لیکن ہاں اس سے یہ فائدہ تو ضرور  
 ہوگا کہ دنیا کی وحدت میں وہ سہولت پیدا ہو جائے گی جسے کچھ لوگ اچھا سمجھتے اور پسند کرتے ہیں



## شاعری کی تین آوازیں

پہلی آواز تو وہ آواز ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور کے نہیں کرتا۔ دوسری آواز اس شاعر کی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے خواہ سامعین تو ادا میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آواز اس شاعر کی ہے جب وہ شعر میں باقی کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے میں جب وہ باقی کرتا ہے تو یہ باقی وہ نہیں ہوتا جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کہہ رہا تھا وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز کا فرق — یعنی اس شاعر کے درمیان جو خود سے باقی کرتا ہے اور وہ شاعر جو دوسروں سے خطاب کرتا ہے۔ ہمیں شعری ابلاغ کے مسئلے کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسے شاعر کے درمیان جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے خواہ اپنی آواز میں یا پھر اختیار کی ہوئی آواز میں اور اس شاعر کے درمیان جو ایسی گفتگو ایجاد کرتا ہے جس میں خیالی کردار ایک دوسرے سے خطاب کرتے ہیں جو فرق ہے وہ ہیں ڈرامائی، نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کی طرف لے جاتا ہے۔

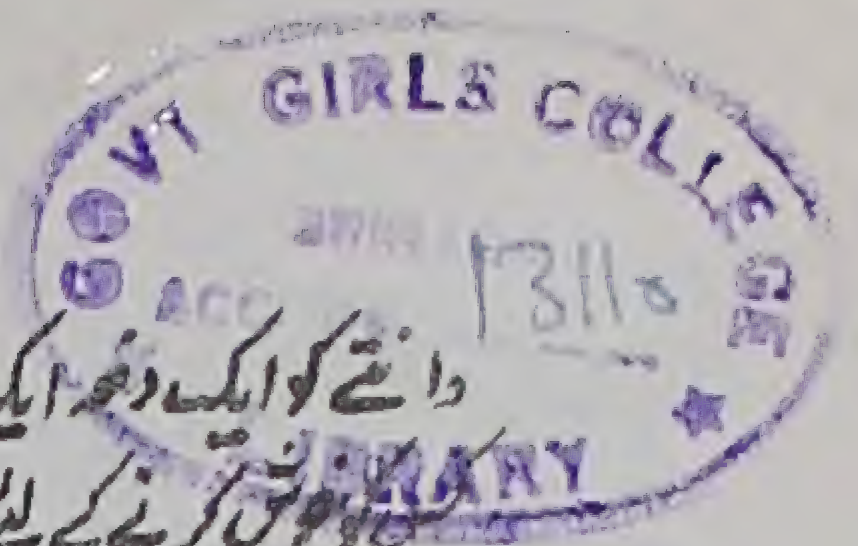


یہاں میں ایک سوال کا جواب پہلے سے دیتا چلوں جسے ممکن ہے آپ  
 بعد میں اٹھائیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا کوئی نظم صرف کسی فرد واحد کے سننے یا پڑھنے  
 کے لئے لکھی جاسکتی ہے؟ اس کا سیدھا سا جواب یہ دیا جاسکتا ہے کہ بعض  
 دفعہ عشقیہ شاعری صرف دو شخصوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے اور اس  
 میں کسی اور سامع کا خیال تک نہیں آتا۔ کم از کم دو آدمی ایسے ضرور ہیں جو اس سلسلے  
 میں مجھ سے ضرور اختلاف کرتے۔ میرا مطلب مشر اور مسر رابرٹ براؤننگ سے  
 ہے۔ اپنی نظم "ایک لفظ اور" جو "مرد اور عورت" کے اختتام کے طور پر لکھی گئی ہے  
 اور جس کا خطاب مسر براؤننگ سے ہے، خاوند نے ایک اہم نقطہ نظر پیش کیا ہے  
 رافیل نے سوونیٹ لکھے۔

لکھے اور لکھ کر ایک مجموعہ مرتب کر لیا  
 نفرتی نوک والی پینل سے انہیں لکھا۔  
 وہ پینل جس سے وہ صرف میڈونا کی نقویر بنایا کرتا تھا۔  
 دنیا اس کی یہ سب چیزیں دیکھتی ہے سوائے ایک کے جو صرف اس  
 دیوان دیکھتا ہے۔

وہ کون ہے؟ تم پوچھتی ہو۔ مختار ا دل محقق بتاتا ہے۔۔۔۔۔  
 تم اور میں تو بس وہی دیوان پڑھیں گے۔۔۔۔۔  
 کیوں۔ کیا ہم نہیں پڑھیں گے؟ بجائے میڈونا کی نقویروں پر اظہار حیرت کرنے کے۔





دانتے کو ایک دھند ایک فرشتے کی تصویر بنانے کا خیال آیا۔  
 کہ وہ خوش کرنے کے لئے، تم جیسے سے کہتا ہو۔ بیاتری کو۔  
 تم اور میں تو بس اسی فرشتے کو دیکھیں گے۔  
 جس میں دانتے کی محبت نے لطافت کا رنگ بھرا ہے۔  
 کیوں کیا ہم نہیں دیکھیں گے؟ بجائے کسی تازہ 'انفرنو' کا مطالعہ کرنے کے۔

مجھے اس بات سے اتفاق ہے کہ ایک 'انفرنو' کافی ہے خواہ اسے دانتے  
 ہی کیوں نہ لکھے اور شاید ہیں اس بات پر افسوس نہیں کرنا چاہیے کہ رافیل نے میرفا  
 کی اور بہت سی تصویریں کیوں نہ بنائیں۔ لیکن میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ مجھے رافیل  
 کے سونیٹ اور دانتے کے فرشتے کو دیکھ کر کسی تپس کا احساس نہیں ہوتا۔ اگر رافیل  
 کسی ایک ہمتی کے لئے تصویریں بنانے کے بجائے لکھتا اور دانتے بجائے لکھنے کے  
 تصویریں بناتا تو ایسے ہی ان کی خلوت کا احترام ہم پر واجب تھا۔ میں معلوم  
 ہے کہ مسٹر اور مسٹر براؤننگ ایک دوسرے پر نظریں لکھا کرتے تھے اور یہ بات بھی  
 اس لئے معلوم ہے کہ انھوں نے بعد میں ان نظموں کو شائع بھی کیا اور ان میں سے  
 کچھ نظریں اچھی ہیں یہ بھی معلوم ہے کہ روزیٹا نے ذہنی میں یہ بات بھی کہ وہ  
 اپنا سانیٹ 'خانہ زریست' صرف ایک شخص کے لئے لکھ رہا ہے اور میں یہ بھی  
 معلوم ہے کہ دستوں کے کہنے سننے سے وہ اسے شائع کرانے پر بھی آمادہ ہو گیا۔



تھا۔ میں اس رات سے انکار نہیں کرتا کہ کسی نظم کا خطاب صرف ایک شخص سے ہو سکتا ہے ویسے اس سلسلے میں ہم کسی قطعی قیاس پر نہیں پہنچ سکتے۔ کیونکہ اس باب میں شاعروں کا بیان کہ ان کے ذہن میں اس وقت کیا خیال یا کیا بات تھی جب انھوں نے نظم لکھی تھی قطعی طور پر اعتماد کے قابل نہیں ہے۔ لیکن میری رائے یہ ہے کہ ایک اچھی عشقہ نظم خواہ اس کا خطاب ایک ہی شخص سے کیوں نہ ہو ہمیشہ دوسروں کو سنانے کے لئے بھی ہوتی ہے۔ لہذا تجویز کی عشق کی اصل زبان جس میں ابلاغ صرف محبوب سے کیا جائے اور اس کا تعلق کسی دوسرے کی ذات سے نہ ہو صرف نشر ہو سکتا ہے۔

اس شاعر کی آواز کو جو صرف ایک شخص سے مخاطب ہوتا ہے، قریب سمجھ کر رد کرتے ہوئے میں سمجھتا ہوں کہ میرے لئے ان یقینوں آوازوں کو واضح کرنے کا بہترین طریقہ کار یہ ہے کہ میں اس بات کی ٹوہ لگاؤں کہ یہ فرق خود میرے دماغ میں کب ادراک کیے پیدا ہوا۔ وہ ادیب جس کے ذہن میں یہ فرق پیدا ہو سکتا ہے وہ مجھ جیسا ہی ہو گا جس نے اپنی عمر کا بڑا حصہ اسٹج کے لئے لکھنے سے پہلے شو کمپنی پر صرف کیا ہو سکتا ہے جیسا کہ میرے بارے میں دوسروں کا خیال ہے کہ میرے کلام میں شروع ہمارے ڈرامائی عنصر نظر آتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شروع ہمارے لاشعوری طور پر تقصیر کے لئے لکھنے کی خواہش مجھ میں جاری ہو یا مخالف نقادوں کی زبان میں یوں کہہ دیجئے کہ شافٹس بری ایونیو اور بروڈوے کی خواہش مجھ



میں شروع ہی سے کار فرما رہا ہے۔ میں بتدریج اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ اس طرح  
 کے لئے شاعری کا طریقہ کار اور نتیجہ اس شاعری سے بالکل مختلف ہوتا ہے جو محض  
 پڑھنے یا سنانے کے لئے لکھی جاتی ہے۔ آج سے بیس سال پہلے مجھ سے ایک  
 پرشکوہ ڈرامہ اچانک لکھنے کی فرمائش کی گئی تھی۔ اس ڈرامے کو لکھوانے کا مقصد  
 یہ تھا کہ ایک نیا آبادی میں گرجا کی تعمیر کے لئے چندہ کی اسیل کی جائے۔ لیکن لکھنے کی  
 یہ دعوت مجھے اس وقت دی گئی جب مجھے خود یہ احساس ہو گیا تھا کہ مجھ میں  
 جو کچھ تھوڑی بہت شعری صلاحیت تھی وہ اب ختم ہو چکی ہے اور اب میرے  
 پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں رہا ہے۔ ایسے موقع پر کسی ایسی چیز کے لکھنے کی دعوت  
 (خواہ وہ اچھی ہو یا بری اور جسے ایک مقررہ وقت پر لکھ کر دینا بھی تھا)  
 دعوت کا اثر مجھ پر دیا ہوا جو بعض اوقات اس موڑ کار پر ہوتا ہے جس کی  
 بڑی ڈاؤن ہو گئی ہو۔ ڈرامہ لکھنے کے سلسلے میں میرے فرائض مجھ پر واضح  
 کر دیے گئے تھے۔ مجھے اس پر شکوہ تاریخی ڈرامے کے مناظروں کے لئے نثر کے  
 مکالمے لکھنے تھے۔ منظر نامہ مجھے دے دیا گیا تھا۔ ساتھ ساتھ مجھے کچھ منظم  
 کوری بھی لکھنے تھے جن کے موضوع کا انتخاب خود مجھ پر چھوڑ دیا گیا تھا۔ صرف  
 شرط یہ لگا دی گئی تھی کہ منظم کوری کے متن کا تعلق ڈرامہ کی ماہیت سے مناسب  
 طور پر برقرار ہے۔ مجھے یہ سمجھنا دیا گیا تھا کہ ہر کوری مقررہ وقت پر ختم ہو  
 جانا چاہیے لیکن یہ سب کچھ ہدایات دینے کے باوجود میرے اس کام کی بجائے



میں میری یا ڈرامائی آواز کی طرف میری توجہ دلائے کے سلسلے میں کچھ نہیں کہا گیا  
 تھا اور یہی وہ دوسری آواز تھی (یعنی میں خود سامعین سے یہ زور طریقے پر  
 خطاب کروں) جو مجھے بہت واضح طور پر سنائی دے رہی تھی۔ اس ظاہرہ حقیقت  
 کے ماسوا کہ فرمائش پر لکھنے اور خود کو خوش کرنے کے لئے لکھنے میں کیا فرق ہے مجھے  
 اس بات کا بھی احساس ہوا کہ گانے والوں کی جماعت کے لئے لکھنے اور کسی ایک  
 شخص کے لئے شعر کہنے میں بھی فرق ہے۔ وہ شعر جو ساتھ مل کر گائے جائیں اور وہ  
 شعر جو کسی ایک آدمی کے لئے لکھے جائیں مختلف ہونے چاہئیں اور جتنی آوازیں  
 کورس میں شامل ہوں گی اتنے ہی الفاظ سادہ ہونے چاہئیں اور اسی نسبت سے  
 تراکیب، نفس مضمون بھی سہل اور براہ راست ہونا چاہیے۔ چنانچہ ان  
 دکورسوں میں کوئی ڈرامائی آواز نہیں تھی حالانکہ یہ ضرور تھا کہ اس کے بہت  
 سے مصرعے مختلف کرداروں میں تقسیم کر دیئے گئے تھے لیکن یہ کردار کسی خاص افراد  
 کے حامل نہیں تھے کورس کے افراد میرا کلام سنارہے تھے اور اسی الفاظ ادا  
 نہیں کر رہے تھے جو واقعتاً ان کے کسی 'فرصتی کردار' کی ترجمانی کرتے۔  
 لیکن میرا خیال ہے کہ 'مرڈران کیتھڈرل' کے کورس سے ڈرامائی ارتقا  
 کی کچھ ترقی کا اندازہ ضرور ہو سکتا ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ میں نے یہ کام  
 کسی گنہگار سنگت کے لئے نہیں کیا تھا بلکہ یہ کورس میں نے خاص طور پر کنٹریری کی  
 عورتوں کے لئے لکھا تھا یا یوں کہہ لیجئے کہ یہ کورس میں نے کنٹریری کی خادماؤں اور



مغلانیوں کے لئے لکھا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ ان عورتوں کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے مجھے خاصی کادش کرنی پڑی تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال تھا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ کورس محض میری ذات کا عکس بن کر رہ جائیں۔ لیکن جہاں تک ڈرامے کے مکالموں کا تعلق ہے پلاٹ میں خرابی یہ تھی کہ اس میں صرف ایک کردار پیش کیا گیا تھا جو دوسرے سب کرداروں پر حاوی تھا اور اس خرابی کا احساس مجھے ڈرامے کی تعلیم کی وجہ سے ہوا اور جو کچھ ڈرامائی تقادم ہوتا تھا سب اسی ایک کردار کے ذہن میں ہوتا تھا۔ تیسری یا ڈرامائی آواز مجھے اس وقت تک سنائی نہ دے سکی جب تک میں نے کسی تقادم 'غلط فہمی یا افہام و تفہیم کی کوشش کے ذریعہ دو یا دو سے زیادہ کرداروں کو پیش کرنے کے مسئلہ کی طرف اپنی توجہ مبذول نہیں کی۔ یہ سب کردار وہ تھے جن کے مکالمے لکھنے کے لئے مجھے ہر ایک کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی خاص کوشش کرنا پڑی تھی۔ آپ کو یاد ہو گا کہ منسٹر کلپٹن نے بارڈنی ایک آپ کے مقدمہ کی سماعت کے دوران میں اسی بات کی تصدیق کی تھی کہ 'جب آپ آواز میں بہت بلند تھیں اور میرے کانوں کو چیرے ڈالتی تھیں' سار جٹ برفرنے کہا تھا تو اچھا آپ سن نہیں رہی تھیں لیکن آپ نے آواز میں ضرور سنی ہوگی۔ یہ مسئلہ کی بات ہے جب تیسری آواز کا مجھے شدید طور پر احساس ہوا۔

یہاں پہنچ کر مجھے اپنے ان قارئین کا احساس ہے جو یہ کہہ رہے ہیں کہ



”میں یقین ہے کہ یہ شخص یہ باتیں پہلے بھی کہہ چکا ہے۔ میں یہاں وہ حوالہ پیش کر کے  
ان کی یادداشت کو سہارا دوں گا۔“ شاعری اور ڈرامہ کے عنوان سے جو لکچر میں  
نے آج سے ٹھیک تین سال پہلے دیا تھا اور جو بعد میں شائع ہوا اس میں ایک  
جگہ میں نے کہا تھا کہ۔

”دوسری قسم کی شاعری کرتے وقت (میرا مطلب غیر ڈرامائی شاعری

سے ہے) میرے خیال میں خالص خود اپنی آواز میں شعر کہتا ہے  
اور اس کا امتحان اٹے کیا جاسکتا ہے کہ آپ انہیں خود پڑھیں  
اور دیکھیں کہ وہ کیسے گتے ہیں کیوں کہ ایسے میں آپ اپنی ہی آواز  
میں بول رہے ہوتے ہیں۔ ابلاغ کا یہ سوال کہ قاری کو اس سے  
خود کیا حاصل ہو رہا ہے نہایت خود اہم نہیں ہے۔“

اس اقتباس میں مضامین سے کچھ انجھاؤ پیدا ہو گیا ہے لیکن اس کے  
باوجود میرا خیال ہے کہ مطلب بالکل واضح ہے۔ یہاں میں نے صرف خود سے  
مخاطب ہونے اور خیالی کردار سے مخاطب ہونے کے فرق کو واضح کیا تھا اور اس کے  
بعد منظوم ڈرامے کی ماہیت کے متعلق اظہار خیال کیا تھا۔ میں پہلی بار تیسری آواز  
کے فرق سے تو واقف ہونے لگا تھا لیکن اب تک میں نے تیسری آواز کی طرف کوئی توجہ نہیں  
دی تھی اور جس کے بارے میں اب میں اپنے خیالات کا وضاحت کے ساتھ اظہار کرنا  
چاہتا ہوں۔ لہذا دوسری آواز پر غور کرنے سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ پہلے کچھ دیر



تک میں تیری آواز کی پے چیدگیوں کو واضح کرنے کی کوشش کروں۔  
 مظلوم ڈرامے میں آپ کو غالباً مختلف کرداروں کے لئے الفاظ تلاش  
 کرنے ہوتے ہیں جو ترتیب، مزاج، تعلیم اور ذہانت کے اعتبار سے ایک دوسرے  
 سے حد درجہ مختلف ہوتے ہیں۔ آپ ان سب کرداروں میں سے کسی ایک کے  
 ساتھ ہم آہنگی پیدا کر کے ساری شاعری اس کے مکالموں میں نہیں رکھ سکتے۔  
 شاعری (اور شاعری سے میری مراد وہ زبان ہے جو ان ڈرامائی لہجوں میں  
 کرداروں کی زمانی پیش کی جاتی ہے جب ڈرامہ اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے)  
 شاعری کردار نگار کے تقاضوں کے پیش نظر مختلف کرداروں میں تقسیم کر دینی  
 چاہیے۔ آپ کا ہر کردار جب شعر میں اپنے الفاظ ادا کرے تو اس کا ہر مصرع ایسا  
 ہونا چاہیے جو اس کے مزاج کے عین مطابق ہو اور اس سے قطعی مناسبت رکھتا ہو۔  
 اور ایسے میں جب شعر میں مکالمے ادا کئے جا رہے ہوں تو اسٹیج پر آنے والا کردار یہ اثر  
 پیدا نہ ہونے دے کہ وہ مصنف کی زبان میں بول رہا ہے۔ لہذا اس طرح شاعر باید  
 ہو جاتا ہے کہ وہ کسی قسم کی شاعری اور اس کا درجہ کی شدت اپنے کرداروں کے  
 مکالموں میں پیدا کرے جو ان سے مناسبت رکھتا ہو اور جو اس موقع پر کھپ سکے۔  
 شاعری کے یہ ٹکڑے ایسے ہونے چاہئیں جو موقع و محل کے مطابق اپنا جواز  
 بھی رکھتے ہوں۔ اگر اس کردار کے لئے جو شاعری کے یہ ٹکڑے اپنی زبان سے  
 ادا کر رہا ہے پر شکوہ شاعری موزوں ہے تو ضروری ہے کہ یہ شاعری ڈرامے کے



عمل کے ساتھ مطابقت رکھتی ہو تا کہ اس سے موقع و محل کے مطابق پوری پوری  
 جذباتی انتہا کے پیدا ہونے میں مدد مل سکے۔ وہ شاعر جو تھیسٹر کے لئے لکھتے  
 ہیں دو قسم کی غلطیاں کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعری کے مکالمے ایسے افراد  
 کے منہ سے ادا کرتے ہیں جن کے منہ سے وہ اچھے نہیں لگتے۔ دوسرے یہ کہ  
 ایسے مصرعے ان کرداروں کی زبان سے ادا کرتے ہیں جو ان سے مناسبت تو  
 ضرور رکھتے ہیں لیکن ڈرامے کے عمل کو آگے بڑھانے میں ناکام رہتے ہیں۔  
 ایلزبتھ دور کے چھوٹے ڈرامہ نگاروں کے ہاں عظیم الشان شاعری کے ایسے  
 حصے نظر آتے ہیں جو ان دونوں پہلوؤں کے پیش نظر بے محل ہیں۔ یہ ضرور  
 ہے کہ ادب کی حیثیت سے یہ ڈرامے اتنے نفیس ہیں کہ انھیں ہمیشہ محفوظ رکھنا  
 چاہیے لیکن ساتھ ساتھ اس قدر غیر موزوں ہیں کہ ڈرامائی شاپکار  
 بننے سے روکتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال مارلو کے ڈرامے 'ٹیمبر لین' میں نظر آتی ہے۔  
 اب سوال یہ ہے کہ اس مسئلہ کو عظیم ترین ڈرامہ نگار شعرا، مثلاً سوفکلس،  
 شیکسپیر، مار اسٹن نے کیسے حل کیا؟ درحقیقت یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا تعلق  
 سارے تخیلی قصہ کہانیوں، ناول اور نثری ڈراموں سے ہے جن میں کردار  
 زندہ اور جیتے جاگتے نظر آتے ہیں۔ میرے خیال میں کسی کردار کو زندہ بنانے  
 کے لئے اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہیں ہے کہ اس کردار کے ساتھ گہری  
 ہمدردی کو برقرار رکھا جائے۔ مثالی اعتبار سے ایک ڈرامہ نگار کے لئے



جس کے پاس ناول نگار کے مقابلہ میں گننے چنے کردار ہوتے ہیں اور جس کے پاس صرف ڈھائی گھنٹے کا وقت ہوتا ہے یہ بات اور بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے سارے کرداروں کے ساتھ گہری سمجھ دیکھ رکھتا ہو۔

لیکن یہ تو ایک ایسا مشورہ ہے جو جامعیت حاصل کرنے کے لئے دیا جاتا ہے کیوں کہ کسی ڈرامے کے پلاٹ میں خواہ اس میں کرداروں کی تعداد کتنی ہی مختصر کیوں نہ ہو ایک آدھ کردار ایسا بھی ہوتا ہے جو ڈرامے کے عمل کو تو آگے بڑھاتا ہے لیکن جس کے وجود سے ہمیں دیے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ بہر کیف مجھے عجیب ضرور ہے کہ آیا کسی نہایت خراب کردار کو قطع طور پر حقیقی بنانا ممکن بھی ہے یا نہیں ایسے کردار سے نہ تو مصنف کو اودھ نہ کسی اور شخص کو (نفرت کے سوا) کوئی ہمدردی ہوتی ہے کسی کردار کو جاذب نظر بنانے کے لیے یا تو ہم اس کی کمزوریوں کو مردانہ صفات و فیصلوں سے مالا مال کر دیتے ہیں یا کم از کم اس کے مقابلیں مجھے (AGG) سے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ میں وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ شیکسپیر کے ڈرامے (All Well That Ends Well) میں سیرولیس مجھے زیادہ پریشان کرتا ہے یا Agamemnon، لیکن مجھے اس بات کا یقین ہے کہ 'ٹیل مارچ' میں روزا منڈوسکا سے بمقابلہ گینیرل یا ریگا کے مجھے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جب کوئی مصنف کوئی جان دار کردار تخلیق کرتا ہے تو اسے ایک قسم کی 'سودے بازی' کرنا پڑتی



ہے۔ ہو سکتا ہے کہ مصنف اپنے اس کردار میں اپنے مزاج کی کمزوری یا قوت  
 تغیر یا قوت فیصلہ کی یا کوئی سنگ اور غلط ایسا شامل کر دے جو خود  
 اس کی طبیعت میں موجود ہے۔ یا پھر وہ کوئی ایسا چیز پیش کر دے جس کی اس نے  
 تمام عمر خواہش کی ہو لیکن اسے حاصل نہ کر سکا ہو یا کوئی ایسا چیز پیش کر دے  
 جس سے وہ لوگ بھی واقف نہ ہوں جو اسے بہت قریب سے جانتے ہیں یا  
 پھر کوئی ایسا بات اپنے کردار کی زبانی ادا کر دے جو اس کے ہم مزاج ہم عمر  
 اور ہم جنس کرداروں تک محدود نہ ہو۔ اپنی ذات کی یہ ذرا سی رمتا جو مصنف  
 اپنے کردار کو عطا کرتا ہے ممکن ہے یہی وہ چیز ہو جس سے مصنف کو حد درجہ  
 دل چسپی پیدا ہو جائے ممکن ہے وہ خود مصنف کی ذات کی پوشیدہ صلاحیتوں کو  
 بروئے کار لے آئے۔ میرے خیال میں جہاں مصنف اپنی ذات کا کچھ حصہ اپنے  
 کرداروں کو عطا کرتا ہے وہاں وہ اپنے تخلیق کردہ کرداروں سے خود بھی متاثر ہوتا  
 ہے۔ دیئے خیال آراہ کی اس بھول بھلیاں میں خود کو کم کر دینا بہت آسان ہے جہاں  
 پہونچ کر اس ذہنی عمل پر غور کیا جائے کہ کس طرح ایک خیالی کردار ہمارے جانے  
 پہانے انسانوں کی طرف حقیقی کردار بن جاتا ہے۔ میں اس بھول بھلیاں میں اسی  
 حد تک داخل ہوا ہوں جس حد تک اس کا تعلق اس شاعر کی مشکلات، محسوسات  
 اور دل کشتیوں سے ہے جو خود سے غما طب ہو کر شعر کہنے کا عادی رہا ہے اور جس حد



تک خیالی کرداروں کے ذریعہ شاعری میں بات کرنے اور پہلی اور تیسری آواز کے  
خرق اور گہرائی کو واضح کرنے کا تعلق ہے۔

میر کا تیسری آواز ڈرامائی شاعری کی آواز کی قدرت کو اس طرح بھی  
 واضح کیا جاسکتا ہے کہ اس کا مقابلہ اس شاعر کی آواز سے کیا جائے جو ایسی غیر ڈراما  
 شاعری میں سنائی دیتی ہے جس میں ڈرامائی عنصر موجود ہو اور خاص طور پر ڈرامائی  
 خود کلامیہ میں براؤٹنگ ایک غیر تنقیدی لمحے میں خود کو "براؤٹنگ ڈراموں  
 کے لکھنے والے" کہہ کر خطاب کرتا ہے۔ ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جنہوں نے براؤٹنگ  
 کے کھیلوں کو ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے۔ اور اگر کوئی ایسا شخص ہے جس  
 نے انھیں ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے تو کیا اس نے کبھی اس سرت کے لئے  
 انھیں دوبارہ پڑھا ہے؟ براؤٹنگ کے کسی بھی ڈرامے کے کسی کردار کا نام  
 لیجئے جو ہمارے ذہن میں زندہ ہے اور ہمیں جتنا جاگتا دکھائی دیتا ہے؟  
 اس کے برخلاف کیا فرالپتولی یا آندر یا سار تو یابی شپ بلوگرام یا وہ یادی  
 جس نے اس کے مقبرے کی تعمیر کا حکم صادر کیا تھا ہمارے دماغ سے محو ہو سکے  
 ہیں؟ میرا خیال ہے کہ اب کسی مزید تجربے کے بغیر اور براؤٹنگ کی ڈرامائی  
 خود کلامیہ کی قدرت اور ڈرامہ میں اس کی واضح کامیابی کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا  
 ہے کہ یہ دونوں چیزیں بنیادی طور پر یقیناً مختلف ہوں گی۔ کیا اس کے علاوہ اور  
 بھی کوئی آواز ہے جس کو سننے سے میں قاصر رہا ہوں یعنی اس ڈرامائی، تلوکی آواز



جس کی ڈرامائی صلاحیتیں زیادہ بہتر طور پر تقصیر کے باہر بروئے کار آئی ہیں۔ اور اگر کوئی شاعری ایسی ہے جو اسٹیج کے لئے نہ لکھے جانے کے باوجود ڈرامائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے تو وہ براؤنگ کی شاعری ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ڈرامے میں مصنف کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی وفاداریاں منقسم رکھے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے ساتھ ہمدردی قائم رکھے جو خود آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ کسی قسم کی کوئی ہمدردی نہیں رکھتے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ شاعری کو اس حد تک زیادہ سے زیادہ ان کرداروں میں تقسیم کر دے جس حد تک یہ نچائی کردار اس کی اجازت دیتے ہیں۔ شاعری کو اس طور پر تقسیم کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہر کردار کے مزاج کے مطابق شاعری کے اسلوب میں بھی انحراف کیا جائے۔ ڈرامے کے بہت سے کردار اپنے شہری کے کے تعلق کے سلسلے میں خود مصنف پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اسے مجبور کر دیتے ہیں کہ بجائے اس کے کہ مصنف اپنی شاعری ان کرداروں کے سر تقویٰ خود ان کرداروں سے شاعری اخذ کرے۔ ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم پر اس قسم کی کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ اس میں مصنف آزاد ہوتا ہے کہ وہ جس طرح چاہے خود کو کردار کے ساتھ یا کردار کو اپنے ساتھ وابستہ کر لے، کیوں کہ یہاں سرے سے کوئی ایسی پابندی نہیں ہوتی جو اسے ایسا کرنے سے باز رکھے۔ چوتھ عام طور پر



ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم سنتے ہیں وہ خود شاعری کی آواز ہوتی ہے جس نے  
یا تو کسی تاریخی کردار کا روپ دھار لیا ہے یا کسی افسانوی کردار کا لہجہ اور  
لیا ہے۔ اسی کے کردار اسی سے قبل کہ کچھ بولیں ایک فرد یا ایک ٹائپ کی حیثیت  
سے ہمارے جانے پہچانے ہوتے ہیں۔ ڈرامہ اور ڈراما کا خود کلامیہ کا یہ فرق  
براؤننگ کے ہاں (caliban upon setebos) میں نمایاں طور پر واضح ہو جاتا ہے دی ٹیمپسٹ میں بھی (caliban)  
بولتا ہوا سنائی دیتا ہے لیکن (caliban upon setebos) میں بھی براؤننگ کی آواز سنائی دیتی ہے اور براؤننگ کیلکولیوں کے ذریعہ  
بلند آواز کے ساتھ مانتا کرتا سنائی دیتا ہے۔ براؤننگ کے عظیم شاگرد  
ایزرا پاؤنڈ نے پرسونا (Personae) کی اصطلاح استعمال کی ہے  
جس سے اس کی مراد وہ تاریخی کردار تھے جن کے ذریعہ وہ بات کرتا ہے۔ یہ  
اصطلاح ان معنی میں نہایت موزوں ہے۔

یہاں میں ایک کلیہ بنائے کا حطرہ مول لیتا ہوں جو ممکن ہے آپ کے  
ائے قابل قبول نہ ہو۔ کلیہ یہ ہے کہ خود کلامیہ میں کوئی کردار تخلیق نہیں کیا جاسکتا  
کیوں کہ کردار ہی وقت جیتے جاگتے معلوم ہوئے ہیں اور اس کا وقت تخلیق کئے  
جاسکتے ہیں جب ان کا تعلق ڈرامے کے عمل سے ہو اور جب وہ آپس میں بات چیت  
کر رہے ہوں۔ یہ بات بے عمل نہیں ہے کہ جب ڈرامائی خود کلامیہ کسی جانے پہچانے



کردار کی زبان سے ادا نہیں کیا جاتا جس سے قاری پہلے سے متعارف ہوا خواہ یہ کردار  
تاریخ سے لیا گیا ہو یا افسانہ سے تو ہم یہ سوال پوچھ بیٹھتے ہیں کہ اس کردار کا اصل  
کون تھا؟ بی شب بلوگرام کے بارے میں لوگوں نے اکثر دریافت کیا ہے  
کہ یہ کس حد تک کارڈنیل میننگ یا کسی دوسرے یاد رکھی کی تصویر ہے؟ وہ شاعر  
جو خود اپنی آواز میں بولتا ہے (جیسا کہ براؤننگ بولتا ہوا سنائی دیتا ہے) کسی  
دوسرے کردار کو زندگی نہیں بخشی سکتا۔ وہ تو صرف اس کردار کی نقل اتار سکتا  
ہے جس سے ہم پہلے سے واقف ہیں۔ یہی اس بات سے بچا واقف ہونا چاہیے  
کہ نقل اتارنے والا اور وہ شخص جس کی نقل اتاری گئی ہے۔ مختلف لوگ سمجھتے  
ہیں۔ اگر میں واقف ہوں کہ دیا گیا ہے تو یہ نقل میں اصل معلوم ہونے لگتی ہے۔  
جب ہم شیکسپیر کے ڈرامے سنتے ہیں تو وہاں ہمیں شیکسپیر کی آواز سنائی نہیں دیتی  
بلکہ اس کے کرداروں کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن جب ہم براؤننگ کے کسی خود  
کلامیہ کو پڑھتے ہیں تو ہمیں یہ گمان نہیں گزرتا کہ ہم براؤننگ کے سوا کسی اور  
کی آواز سن رہے ہیں۔

ڈرامائی خود کلامیہ میں یہ دوسرا آواز (اس شاعر کی آواز جو دوسرے  
سے مخاطب ہے) ہی غالب رہتا ہے اور بذات خود یہ بات کہ اس نے ایک  
اور روپ دھار لیا ہے اور منہ پر نقاب ڈال کر بولی رہا ہے اس بات کی  
علامت ہے کہ اس کے ذہن میں سامعین کا تصور موجود ہے۔ آخر کسی کو



کیا پڑی ہے کہ وہ خود سے باتیں کرنے کے لئے مہر نقاب ڈالے یا کسی اور  
 روپ میں جلوہ گر ہو جائے یہ دوسری آواز وہ آواز ہے جو اکثر و بیشتر اور زیادہ  
 صاف طور پر اس شاعری میں سنائی دیتی ہے جس کا تعلق مقبض سے نہیں ہے  
 یہ آواز اس شاعری میں موجود ہوتی ہے جس کے سامنے شعوری طور پر کوئی مقصد  
 ہوتا ہے یا جس میں کوئی قصہ کہانی پیش کی جاتی ہے جس میں تسلیع کا کوئی پہلو ہوتا  
 ہے یا جس میں کسی اخلاقی مسئلہ کی طرف اشارہ ہوتا ہے یا جس میں طنز ہوتا  
 ہے جو بذات خود تسلیع کی ایک شکل ہے۔ آخر آپ خود ہی سوچئے کہ سامعین  
 کے بغیر کہانی سنانے کی کیا تک ہے یا سامعین کے بغیر وعظ کہنے کا کیا موقع  
 ہے۔ اس شاعر کی آواز میں جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے ایک شاعری  
 کی آواز غالب رہتی ہے۔ حالاں کہ صرف یہاں ایک آواز نہیں ہوتی بلکہ اس  
 میں اور دوسری آوازیں بھی شامل ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہومر کے ہاں وقتاً  
 فوقتاً ڈرامائی آواز بھی سنائی دے جاتی ہے۔ اس کے ہاں ایسے موقع بھی  
 آتے ہیں جب ہومر اپنے ہیرو کے بارے میں باتیں کرتا ہوا سنائی نہیں دیتا بلکہ  
 خود ہیرو کی آواز براہ راست بھی سنائی دینے لگتی ہے۔ 'طربہ خداوندی'  
 کو صحیح معنوں میں ایک کا نام نہیں دیا جاسکتا لیکن اس میں بھی مرد اور عورتوں  
 کی آوازیں بھی صاف سنائی دیتی ہیں۔ اس بات کو فراموش کر لینے کی جگہ یا اس  
 کوئی وجہ نہیں ہے کہ 'شیطان' کے ساتھ ملٹن کی ہمدردی اس درجہ مخصوص تھا کہ اس



نے اسے شیطان کی جماعت ہی سے الگ کر دیا۔ بنیادی طور پر ایک اس  
 داستان کو کہتے ہیں جو سامعین کے لئے کہی جاتی ہے جبکہ ڈرامہ بنیادی طور  
 پر ایک عمل کا نام ہے جس کی سامعین کے سامنے نمائش کی جاتی ہے۔  
 آئیے اب پہلی آواز کی شاعری پر غور کریں جس کے سامنے بنیادی طور  
 پر کسی سے ابلاغ کرنے کا کوئی مسئلہ نہیں ہوتا۔

میں یہاں یہ بات واضح کرنا چاہوں کہ یہ شاعری بنیادی طور پر وہ شاعری  
 نہیں ہے جسے عام طور پر 'لیریک شاعری' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ 'لیریک'  
 کی اصطلاح بذات خود غیر تسلی بخش اصطلاح ہے۔ ہمارے ذہن میں اس  
 اصطلاح کے ساتھ ایک تصور تو یہ آتا ہے کہ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے  
 اور اس کے ساتھ ہمارے ذہن میں کمیٹین، شیکسپیر اور برنس کے گیتوں کا  
 تصور آ جاتا ہے اور ہمارا ذہن ڈبلو۔ ایس۔ گلیٹرٹ کے (ARIAS)  
 اور جدید ترین 'قریب موسیقی' کے الفاظ تک جا پہنچتا ہے۔ لیکن ہم اس  
 اصطلاح کو اس شاعر کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں جو موسیقی کے خیال سے نہیں  
 لکھی گئی تھی یا جسے ہم اس کی موسیقی سے الگ رکھ کر دیکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر  
 جسے ہم بالبد الطبیعیاتی شرار دان 'مارویل' ڈوفے اور ہربرٹ کی لیریک  
 نظموں کا ذکر کرتے ہیں۔ خود کسٹورڈ ڈکسٹری میں 'لیریک' کے معنی دیکھ کر اندازہ  
 کیا جاسکتا ہے کہ یہ ایک ایسا لفظ ہے جس کی تسلی بخش تعریف نہیں جاسکتی۔



لیبرک: آج کل اس مختصر نظم کے لئے استعمال ہوتا ہے جو کئی بندوں پر مشتمل ہو اور جس میں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات اور جذبات کا اظہار کیا گیا ہو۔

لیبرک کہلانے کے لئے کسی نظم کو کتنا مختصر ہونا چاہیے؟ اختصار پر زور، نظم کو بندوں میں تقسیم کرنے کی تجویز کچھ موسیقی کے ساتھ آواز کے قتل کی حاصل تفریق سے معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اختصار کا ایسا کوئی بنیادی رشتہ شاعر کے اپنے خیالات و احساسات کے درمیان نہیں ہے۔ آؤ اس سلی ریٹیراؤ، یا سنو سنو لارک کے چمچے 'لیبرک' میں، لیکن پھر آخر یہ بات کہنے سے کیا حاصل کہ یہ نظمیں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتی ہیں۔ لندن، دی وینٹی اوف ہیومن ویشیز، وغیرہ وغیرہ ساری نظمیں ایسی ہیں جو شاعر کے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار تو ضرور کرتی ہوں، مگر معلوم ہوتی ہیں لیکن کیا ہم نے انہی نظموں کو کبھی 'لیبرک' کا نام دیا ہے۔ یہ نظمیں یقیناً مختصر بھی نہیں ہیں۔ ان نظموں کے علاوہ جن کا ذکر میں نے کیا ہے 'لیبرک' کے معیار پر کوئی بھی پوری نہیں اترتی بالکل ایسے ہی جیسے 'مسٹر ڈیڈی لونگ لگ' اور 'مسٹر فلونی فلائی' کبھی درباری نہیں بن سکے۔

کوئی اور دوسرا دربار میں جا ہی نہیں سکتا  
کیوں کہ اس کی ٹانگیں بہت چھوٹی ہو گئی ہیں!



کوئی اور دوسرا گیت گا ہی نہیں سکتا  
کیوں کہ اس کی ٹانگیں بہت لمبی ہو گئی ہیں!

لیکن جہاں تک پہلی آواز کا تعلق ہے (اس شاعر کی آواز جس میں وہ  
خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں) تو اس میں لیرک اس نظم کے معنی  
میں تو ٹھیک ہے جس میں شاعر اپنے خیالات و جذبات کا براہ راست اظہار  
کرتا ہے لیکن نظم کے مختصر ہونے اور موسیقی کے خیال سے لکھے جانے کے معنی میں  
قلبی غیر متعلق سی بات ہے۔ جرمین شاعر، گوٹ فرائیڈ ہینے اپنے دل حسب  
لیکچر "لیرک کے مسائل" میں لیرک کو پہلی آواز کی شاعری کے معنی میں استعمال  
کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ اس ذیل میں رلکے کے فوجوں، والیرک کی نظم  
(La Jeune Parque) کو سمجھا لے آتا ہے۔ جہاں اس نے لیرک  
شاعری کا ذکر کیا ہے۔ میرے خیال میں وہاں 'فکری شاعری' کی اصطلاح  
زیادہ بہتر ہے۔

ہین 'اس لیکچر میں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ آخر ایسی نظموں کا لکھنے  
والا جس کا خطاب کسی اور سے نہ ہو، کسی چیز سے آغاز کرتا ہے اور اس کا  
جواب وہ خود یہ دیتا ہے کہ ایک تو اس کے اندر تخلیقی جراثیم ہوتا ہے اور  
اس کے علاوہ اس کے پاس زبان ہوتی ہے۔ اس کے قبضہ قدرت میں لفظوں کا  
خزانہ ہوتا ہے۔ پھر رفتہ رفتہ اس کے اندر کوئی ایسی چیز نشوونما پانے



لگتی ہے جس کے اظہار کے لئے اسے لفظوں کی ضرورت پڑتی ہے لیکن اس وقت وہ خود بھی نہیں جانتا کہ اسے کون سے الفاظ کی ضرورت ہے جب تک کہ وہ ان لفظوں کو تلاش نہ کر لے جن کی دراصل اسے ضرورت ہے۔ وہ خود اس تخلیقی مرحلہ کو اس وقت تک شناخت نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ اسے صحیح لفظوں کے ساتھ صحیح طور پر ترتیب نہ دے لے۔ جب اس سلسلے میں اسے الفاظ مل جاتے ہیں تو وہ 'خیر' جس کے لئے الفاظ کی تلاش جاری تھی خود غائب ہو جاتی ہے اور ایک نظم کی شکل میں سامنے آ جاتی ہے جس چیز سے آپ اپنی نظم کا آغاز کرتے ہیں اسے آپ عام معنی میں نہ تو قطعی طور پر جذبے کا نام دے سکتے ہیں اور نہ اسے خیال کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ بیڈوس کے ان دو مصرعوں کو اگر مختلف معنی میں استعمال کیا جائے تو شاید یوں کہا جاسکتا ہے کہ اس کی مثال ایسی ہے جیسے ایک

بے جسم کچہ، زندگی سے بھر پور تاریکی میں

بہت تیز آواز میں چلاتا رہتا ہے۔ "میں کیا بنوں گا۔"

مجھے کوڈ فرائیڈ بین سے پورا اتفاق ہے لیکن میں اس کے علاوہ کچھ

اور بھی کہنا چاہتا ہوں۔ کسی ایسی نظم میں جو نہ تو نا صحانہ ہو اور نہ بیانیہ اور نہ اس میں کوئی سماجی مقصد موجود ہو آ شاعر کے سامنے صرف اس مبہم



تحریر کے اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے جس کے لئے وہ الفاظ کا سارا خزانہ  
ان کی تاریخ ان کی تعبیر اور ان کی موسیقی کو اپنے تصرف میں لے آتا ہے اسے  
خود یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسے کیا کہنا ہے تا وقتیکہ وہ اسے کہہ نہ ڈالے۔  
اس کوشش میں اسے اس بات کی بالکل پرواہ نہیں ہوتی کہ دوسرے اس کی  
بات کو سمجھیں گے بھی یا نہیں۔ اس منزل پر وہ دوسرے لوگوں کی طرف  
سے بے نیاز ہو جاتا ہے اور اس کی کوشش بس یہی ہوتی ہے کہ وہ کسی طرح  
صحیح الفاظ تلاش کر لے یا کم سے کم غلط الفاظ استعمال کرے۔ اسے اس بات  
کی ذرا پرواہ نہیں ہوتی کہ آیا کوئی اور شخص اسی سنے گا یا نہیں یا کوئی شخص اسی  
سمجھ بھی پائے گا یا نہیں۔ اس کے سر پر ایک بوجھ ہوتا ہے اور جس سے مخلصی  
حاصل کرنے کے لئے وہ اسے اتار دینے کی دھن میں لگا رہتا ہے۔ یا دوسرے  
لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس کے سر پر ایک بھوت سوار ہوتا ہے۔  
ایک ایسا بھوت جس کے سامنے وہ خود کو بے بس پاتا ہے۔ کیوں کہ یہ بھوت  
جب پہلے پہل نمودار ہوتا ہے تو اس وقت نہ اس کا کوئی نام ہوتا ہے نہ  
شکل اور نہ کچھ اور۔ وہ الفاظ اور وہ نظم جو وہ لکھتا ہے اس بھوت کو رام  
کرنے کے لئے ایک وظیفہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس بات کو ایک اور طریقہ سے  
یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ جو کچھ تکلیف وہ اٹھا رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں  
ہے کہ وہ کسی دوسرے سے ابلاغ کا خواہش مند ہے بلکہ وہ تو دراصل



اسی شدید کرب سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے اور جب الفاظ صحیح طور پر ترتیب پا جاتے ہیں یا جب وہ اس ترتیب کو بہتر سے بہتر سمجھ کر قبول کر لیتا ہے تو اسی وقت اسے ایک عجیب سلب قوت، تخلیق آسودگی، آزادگی اور ایک ایسی کیفیت کا احساس ہوتا ہے جو فنا کے احساس سے بہت قریب ہے اور جو بذات خود قابل بیان ہے۔ اس وقت اور صرف اس وقت وہ نظم سے یوں مخاطب ہو سکتا ہے — "جاؤ اور اپنے لئے کتاب میں جگہ پیدا کرو" اور ہاں مجھ سے اس بات کی امید مت رکھنا کہ میرا اب نام میں مزید دل چسپی لوں گا۔"

میرا خیال ہے کہ نظم کے مآخذ کے تعلق کو اس سے بہتر طور پر واضح نہیں کیا جاسکتا۔ آپ بال والیری کے مضامین کا مطالعہ کر سکتے ہیں جس نے شعر گوئی کے دوران میں اپنی و ماغی کیفیت و حالت کا اتنی محنت و استقلال کے ساتھ مطالعہ کیا ہے کہ کسی دوسرے شاعر نے آج تک نہیں کیا۔ لیکن اگر آپ جو کچھ شاعر نے خود اپنے متعلق بتایا ہے یا پھر اس کے حالات زندگی کی تحقیق اور نفسانی ذرائع کی مدد سے کسی نظم کی تشریح کرنے کی کوشش کریں تو میرا خیال ہے کہ آپ نظم سے دور سے دور تر ہوتے چلے جائیں گے۔ نظم کے مآخذ تک پہنچ کر تشریح کرنے کی کوشش میں تو جو نظم سے دور ہٹ کر کسی اور طرف چلی جائے گی جو اس شکل میں نقاد یا قارئین کی سمجھ میں آجائے تو آجائے لیکن



دیے اس کا تعلق نہ نظم سے رہتا ہے اور نہ اس سے نظم پر کسی قسم کی روشنی پڑتی  
 ہے۔ میں آپ کے دماغ میں یہ بات نہیں بٹھا رہا ہوں کہ شوگوئی کوئی برا سرا  
 چیز ہے جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کی پہلی کوشش تو یہ ہونی  
 چاہیے کہ وہ نظم خود اس پر واضح ہو اور ساتھ ساتھ اسے اس امر پر پورا  
 یقین ہو کہ یہ نظم اس کے ذہنی عمل کا صحیح نتیجہ ہے۔ ابہام کی بدترین شکل یہ  
 ہے کہ شاعر اپنا مطلب خود پر بھی واضح نہ کر سکے۔ اس کی سب سے گھٹیا شکل  
 وہ ہے جہاں شاعر خود کو فریب دے کہ یہ سمجھنے لگے کہ اس کے پاس کہنے کے  
 لئے بہت کچھ ہے اور حالیکہ اس کے پاس کہنے کے لئے کچھ بھی نہ ہو۔  
 اب تک میں نے اپنی بات واضح کرنے کی خاطر شاعری کی متن  
 آوازوں کا ذکر کچھ اس طور پر کیا ہے کہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان تینوں آوازوں  
 کا آپس میں کوئی باہمی تعلق نہیں ہے اور گویا شاعر کسی خاص نظم میں یا تو خود  
 سے مخاطب ہوتا ہے اور یا پھر دوسروں سے اور گویا یہ دونوں آوازیں اچھی  
 ڈرامائی شاعری میں سننا کا نہیں دیتی۔ یہی وہ نتیجہ ہے جس پر میں نے  
 لکچر میں ہونٹا نظر آتا ہے۔ وہ کچھ اس انداز سے گفتگو کرتا ہے کہ گویا پہلی  
 آواز کی شاعری ہے وہ مجموعی طور پر ہمارے اپنے زمانے کی سیدہ اور بھتیجا ہے  
 اس شاعری سے نمان چیز ہے جس میں شاعر سامعین سے خطاب کرتا ہے۔  
 لیکن جہاں تک یہ تعلق ہے میں ان تینوں آوازوں کو اکثر و بیشتر یکساں پانا۔



ہوں۔ میرا مطلب ہے کہ شاعری کی پہلا آواز اور دوسری آواز غیر ڈرامائی  
شاعری میں اور تیسری آواز میں ڈرامائی شاعری میں بھی سنائی دیتی ہیں۔

----- جیسا کہ میں نے کہلے کے بنیادی طور پر

خواہ شاعر نے سامعین کے تصور کے بغیر ہی نظم کیوں نہ لکھی ہو، وہ یہ بھی جاننا  
چاہتا ہے کہ وہ نظم جس نے اسے آسودہ کیا ہے اس کا اثر دوسروں پر کیا  
پڑتا ہے اور دوسروں کی نظر میں اس کی کیا حیثیت ہے۔ اس سلسلے میں سب  
سے پہلے تو وہ دوست احباب ہوتے ہیں جن کے سامنے وہ نظم کو قطعی شکل دینے  
سے پہلے پیش کرتا ہے۔ وہ اس کی توجہ کسی لفظ یا ترکیب و بندش کی طرف  
مبدل کرانے میں مدد کر سکتے ہیں جن کی طرف اس کا ذہن نہیں گیا تھا۔ حالانکہ  
میرا خیال ہے کہ ان کی سب سے بڑی خدمت یہی ہے کہ وہ اسے صرف  
اتنا بتا دیں کہ 'صاحب' یہ بند نہیں چلے گا' اور اسی طرح اسی شبہ کو  
پختہ کر دیں جسے مصنف خود دباتا رہا ہے۔ لیکن یہاں میرے ذہن میں صرف  
وہ چند انصاف پسند دوست احباب ہی نہیں ہیں جن کی رائے کو مصنف بہت  
اہمیت دیتا ہے بلکہ وہ کثیر و نامعلوم سامعین بھی ہیں جن کے لئے مصنف  
کے نام کے معنی اس کی ان نظموں کے ہیں جن کا انھوں نے مطالعہ کیا ہے جب  
ان نامعلوم سامعین کے ہاتھوں میں یہ نظم پہنچے گی اور جو سلوک وہ اس کے ساتھ روا  
رکھیں گے یہ اس عمل کا موزاج ہوگا جو بغیر سامعین کے تصور کے تنہائی میں



شروع ہوا تھا۔ یہاں پہنچ کر نظم شاعر سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رخصت ہو جاتی  
 ہے اور شاعر اس منزل پر پہنچ کر چین کی نیند سو جاتا ہے۔  
 یہاں تک تو اس نظم کا ذکر تھا جسے بنیادی طور پر میں نے پہلی آواز  
 کی نظم کا نام دیا ہے۔ میرے خیال میں 'ہر نظم میں' خواہ وہ ذاتی تاثرات کی نظم ہو یا  
 ایک ادھر ڈراما ہو، ایک سے زیادہ آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اگر شاعر نے کبھی خود  
 سے خطاب نہیں کیا ہے تو ایسے شاندار خطابت پیدا ہو جاتے ہیں جو شاعری پر  
 نہ ہو سکے گی۔ عظیم شاعری سے لطف اندوز ہونے میں ایک حصہ تو اس لطف  
 کا ہے جو ہم ان لفظوں کو چاہتے سینے سے حاصل کرتے ہیں جو ہم سے خطاب  
 کر رہے ہیں۔ لیکن اگر نظم صرف شاعر کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر  
 رہ جائے تو یہ نظم ایک اجنبی اور ذاتی زبان کی حامل ہوگی۔ اور ایک ایسی نظم  
 جو شاعر نے خود اپنے لئے لکھی ہو سرے سے نظم ہی نہیں ہوتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ  
 منظوم ڈرامے میں تینوں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر کردار کی آواز۔  
 ایک ایسی منفرد آواز جو ہر کردار میں مختلف ہوتی ہے اور جسے سن کر ہم یہ کہہ سکتے  
 ہیں کہ یہ آواز صرف اسی کردار کی آواز ہو سکتا ہے۔ دقیقاً وقتاً اور شاید  
 جب ہم اس طرف توجہ بھی نہیں کرتے، کردار۔ اور مصنف کی ملی جلی آوازیں سنائی  
 دیتی ہیں۔ کردار جو مکالمے ادا کرتے ہیں وہ اس سے مناسب تو رکھتے ہیں لیکن  
 وہ بات کچھ ایسی بھی ہوتی ہے جسے مصنف خود اپنے بارے میں بھی کہہ سکتا ہے



یہ بات دوسری ہے کہ لفظوں کے معانی ان دونوں کے لئے مختلف ہوں۔ یہ بات انتقال  
صوت سے مختلف ہوتی ہے جہاں کردار صرف مصنف کے اپنے جذبات و خیالات کا  
آلہ کار بن کر رہ جاتا ہے۔

نکل اور کل اور کل۔ کیا غیر فانی حیرت و استعجاب کا یہ فرسودہ مصرع اسی بات کا  
شاہد ہی ہے کہ شیکسپیر اور میکینٹش ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر یہ الفاظ ادا کر رہے  
ہیں حالانکہ دونوں کے لئے اسی کے معنی مختلف ہیں۔ چارے ایک بلند یا یہ ڈرامہ نگار کے  
ڈراموں میں ایسے مصرعے بھی ہیں جن میں بھی غیر ٹھنھا آواز سنائی دیتا ہے جسے  
ہم نہ تو کردار کی آواز کہہ سکتے ہیں اور نہ مصنف کی۔

پختگی ہر سب کچھ ہے

یا

جو کچھ بھی میں ہوں

وہی مجھے زندہ رکھے گی

اور اب ذرا دیر کے لئے میں گوٹ فرائیڈ بین، اور اسی کے نا مسوم  
تاریک غیبیاتی مواد کی طرف رجوع کرتا چلوں جسے ہم ایسے بھوتہ یا فرشتے کا نام  
دے سکتے ہیں جس سے شاعر سخت مقابلہ کرتا ہے۔ میری کاروائی یہ ہے کہ شاعری  
کی تین قسموں کے درمیان جن کا تعلق میری تین آوازوں سے ہے دراصل ذہنی  
عمل کا فرق ہے، اس نظم میں جس میں پہلی آواز (یعنی اس شاعر کی آواز جو خود



سے مخاطب ہوتا ہے، غالب رہتی ہے نفسیاتی مواد اپنی ہیئت خود اختیار کرتا  
 ہے جس کی آخری قطعی شکل کم و بیش اس نظم کی ہیئت کے ساتھ مخصوص ہوگی۔  
 اور یہ ہیئت کسی اور نظم کے ساتھ مطابقت نہیں رکھے گی۔ یہ کہنا بھی یقیناً غلط ہے  
 کہ مواد اپنی ہیئت خود پیدا کر لیتا ہے۔ ایسے میں جو کچھ ہوتا ہے وہ یہ ہے  
 کہ ہیئت و مواد ایک ساتھ نشو و نما پاتے ہیں کیوں کہ ہیئت قدم قدم پر مواد  
 پر آخر انداز ہوتی رہتی ہے اور غالباً اسی طرح مواد بھی خود کو ترتیب دینے کی  
 ہر ناکام کوشش پر قدم قدم پر شک کر رہتا رہتا ہے۔ یہ غلط ہے۔ یوں نہیں۔ یوں نہیں  
 اور اس طرح رفتہ رفتہ آخر کار مواد ہیئت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے  
 ہیں لیکن دوسری اور تیسری آواز کی شاعری میں ایک حد تک ہیئت پہلے سے مقرر  
 ہوتی ہے حالانکہ نظم کے مکمل ہونے تک اس کی شکل و صورت بہت کچھ بدل جاتی  
 ہے۔ اگر میں کوئی کہانی سنانا چاہوں تو میرے لئے ضروری ہے کہ میرے ذہن میں  
 کہانی کے پلاٹ کا کچھ نہ کچھ تصور ضرور موجود ہو۔ اگر میں طنزیہ، اخلاقی یا جو یہ  
 اشارے لکھنا چاہوں تو میرے ذہن میں اس کا کچھ نہ کچھ خاکہ ضرور موجود ہونا چاہیے  
 جس سے نہ صرف میں بلکہ دوسرے بھی واقف ہوں۔ اگر میں ایک ڈرامہ لکھنا چاہتا ہوں  
 تو ضروری ہے کہ میں پہلے ہی سے کچھ باتوں طے کر لوں۔ مثلاً میں پہلے ہی سے اس شخص  
 جذباتی موقع و محل کے بارے میں غور کر لوں جس میں کردار اور پلاٹ کو دکھا جاسکے۔  
 میں اگر چاہوں تو پہلے سے ڈرامہ کا خاکہ سیدھی سادی نثر میں بھی تیار کر سکتا ہوں



یہ بات دوسری ہے کہ یہ خاکہ اگر داروں کے ارتقار کے مطابق ڈرامہ کے مکمل ہونے سے پہلے بدل جائے۔ فی الحقیقت یہ بھی ممکن ہے کہ شروع ہی سے کسی ایسے سخت و نامعلوم نفسیاتی مواد کا دباؤ موجود ہو جو شاعر کو وہ مخصوص کہانی سنانے اور اس مخصوص موقع و محل کی نشوونما کرنے پر مجبور کرے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ ڈھانچہ جو شاعر نے اس کام کے لئے منتخب کیا ہے اور جس کے حدود میں رہ کر وہ اپنا کام کرنا چاہتا ہے خود نفسیاتی مواد پیدا کرنے کا موجب بن جائے اور پھر شعری بنیادی تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے کے بجائے لاشعری ثانوی تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے لگے۔ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر میں تینوں آواز میں ہم آہنگ ہو کر سنائی دے جانی چاہیں اور اس لئے مجھے شبہ ہے کہ کسی حقیقی نظم میں صرف ایک ہی آواز سنائی دیتی ہے اور باقی دوسری آوازیں سنائی نہیں دیتیں۔

ممکن ہے آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو رہا ہو کہ ان قیاس آرائیوں سے میرا کیا مقصد ہے؟ کیا میں بے کار جدت طرازی کا ایک مصنوعی تار پلوہ بننے کے لئے یہ مشقت مول لے رہا ہوں؟ لیکن آپ نے اتنا ضرور محسوس کیا ہو گا کہ میں جو کچھ کہہ رہا ہوں وہ خود سے مخاطب ہو کر نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ شاعری کے قارئین سے ہم کلام ہوں۔ میں تو یہ سوچ رہا ہوں کہ شاعری کے پڑھنے والے نے مطالعے کو کسی گھوٹی پر رکھ کر دیکھ سکتے ہیں؟ کیا آپ اس شاعری کی آوازیں میں امتیاز کر سکتے



میں جے آپ پڑھتے ہیں یا جے آپ نصیحت یا محفلوں میں سنتے ہیں، اگر آپ کو یہ  
 شکایت ہے کہ فلاں شاعر مبہم ہے اور بظاہر آپ کو یا قاری کو نظر انداز کر رہا ہے  
 یا پھر وہ اپنے دوستوں کے ایک عہد و محلے سے مخاطب ہے جس میں آپ شامل نہیں  
 ہیں تو ایسے میں یہ یاد رکھئے کہ جو کچھ اس نے کہا ہے وہ کوئی ایسی چیز ہے جسے کسی اور  
 طرح نہیں کہا جاسکتا تھا اور اس لئے اس نے ایسی زبان استعمال کی ہے جس کے سیکھنے  
 کی زحمت گوارا کرنا قابل قدر بات ہے۔ اگر آپ کو یہ شکایت ہے کہ فلاں شاعر کا  
 انداز ہر درجہ خطیبانہ ہے اور وہ آپ سے اس طرح مخاطب ہے جیسے کسی بیلک  
 جلسہ سے خطاب کر رہا ہو تو آپ اس کی ان لمحوں میں بھی سننے کی کوشش کر لیتے ہیں جب وہ  
 آپ سے مخاطب نہیں ہے بلکہ آپ کو چپ چاپ چاتے سننے کا موقع دے رہا ہے۔ ہو سکتا  
 ہے وہ کوئی ڈراماٹن ہو، کوئی پوپ یا کوئی بائرن ہو۔ اگر آپ کسی منظوم ڈرامہ کو  
 سننا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے تفریح طبع کے نقطہ نظر سے اسے دیکھئے اور یہ  
 یاد رکھئے کہ ہر کردار اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے خواہ مصنف اس میں کیسی ہی حقیقت  
 پیش کرنے میں کامیاب کیوں نہ ہو رہا ہو۔ اگر وہ ڈرامہ کوئی عظیم ڈرامہ ہے تو آپ  
 ذرا سا غور کرنے پر محسوس کریں گے کہ اس میں آپ کو تینوں آوازیں سنائی دے رہی  
 ہیں، کیوں کہ عظیم منظوم ڈرامہ نگار (جیسا کہ شیکسپیر ہے) کی تخلیق میں ایک دنیا  
 پوشیدہ ہوتی ہے۔ ہر کردار اپنے دل کی بات کہتا ہے اور کوئی شاعر بھی اس  
 کے منہ سے وہ بات اس طرح اور اس طور پر نہیں کہہ سکتا تھا جو شیکسپیر یا



کسی عظیم ڈرامہ نگار نے اپنے کرداروں کے منہ سے کہلوائی ہے۔ اگر آپ شکیبہ کو تلاش  
 کرنا چاہیں تو وہ آپ کو ان کرداروں میں نظر آئے گا جو اس نے تخلیق کئے ہیں۔ لیکن کہ  
 ایک چیز جو ان سب کرداروں میں مشترک ہے یہ ہے کہ سوائے شکیبہ کے کوئی دوسرا  
 آدمی ان میں سے ایک کردار بھی تخلیق نہیں کر سکتا۔ ایک عظیم ڈرامہ نگار کی دنیا  
 ایک ایسی دنیا ہے جس میں تخلیق کرنے والا ہر جگہ موجود بھی رہتا ہے اور پوشیدہ  
 بھی۔



## شاعری کی موسیقی

شاعر جب شاعری کے بارے میں خود لکھتا ہے یا اس پر گفتگو کرتا ہے تو ایسے میں وہ مخصوص خصوصیات اور ساتھ ساتھ مخصوص کمزوریوں کا حامل ہوتا ہے۔ اگر شاعر کو اپنی کمزوریوں کے بیان کی اجازت دی جائے تو ایسے میں ہم اس کی خصوصیات کو بھی بہتر طور پر سمجھنے اور سراہنے کے اہل ہو سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسی تنبیہ ہے جس کی طرف میں شاعروں اور ساتھ ساتھ ان قارئین کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو شاعری کے بارے میں کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ میں اپنی نثری تحریروں کو دوبارہ نہیں پڑھ سکتا اور اگر مجھے پڑھنی ہی پڑ جائیں تو سخت پریشانی کا سامنا ہوتا ہے میں اس کام سے جان بچاتا ہوں اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سی ایسی باتیں جن کا میں نے دعویٰ کیا تھا اور جن کا میں پابند بھی تھا اکثر نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ جو کچھ میں نے ایک دفعہ کہا ہے اس کی تکرار کردوں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں اپنی کسی بات کی خود ہی تردید کر بیٹھوں۔ لیکن اتنا مجھے یقین ہے کہ شاعروں کی تنقید یا تحریروں کی دل چسپی کا راز جس کی بہت سی ممتاز مثالیں ماضی میں ملتی ہیں اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اپنی تحریروں میں شاعر بظاہر نہ سہی لیکن



دل میں ضرور اسی قسم کی شاعری کی مدافعت کرتا ہے جس قسم کی شاعری وہ خود تخلیق  
 کر رہا ہے یا جسے وہ مستقبل میں لکھنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ یہ بات خاص طور پر  
 نوجوان شعراء کے ہاں ادب واضح ہو جاتی ہے۔ ایسا شاعر جب اپنی شاعری  
 کی مدافعت کرتا ہے تو وہ ماضی کی شاعری کو اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھنے لگتا ہے  
 ایسے موقع پر وہ ان شعراء کا تذکرہ جن سے اس نے استفادہ کیا ہے اور ان شعراء  
 کا ذکر جو اس کے مذاق سے مناسبت نہیں رکھتے مبالغہ آمیز انداز میں کرتا ہے۔ ایسے  
 میں وہ مصنف سے زیادہ 'دکیل' کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اور اس کا علم  
 جا بجا رہتا ہے۔ وہ چند مصنفین کا مطالعہ تو بڑے ذوق و شوق اور توجہ کے  
 ساتھ کرتا ہے اور دوسروں کو ایک سرے سے نظر انداز کر دیتا ہے۔ ایسا شاعر  
 جب اپنی شاعری کی خلاقانہ قوتوں کو بیان کرتا ہے تو وہ صرف ایک ہی قسم کے  
 تجربے کی تعظیم کرتا ہے اور جب کبھی وہ اس سلسلے میں جمالیات سے رجوع کرتا ہے تو  
 وہ اس کا اور کبھی کم اہل ہوتا ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ وہ یہاں بھی غائباً  
 'فلسفی' سے زیادہ اہل ثابت ہوتا ہے۔ ایسے موقع پر بہتر سے بہتر وہ یہ کر سکتا  
 ہے کہ فلسفی کی اطلاع کے لئے صرف اپنے مشاہدہ نفسی کے اعداد و شمار کا رپورٹ  
 پیش کر دے اور بس۔ مختصراً یہ کہ جو کچھ وہ شاعری کی بابت لکھتا ہے اس کا اندازہ  
 اس کو شاعری کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیے جو اس نے خود تخلیق کی ہے۔ رہے  
 اعداد و شمار، تو ان کی تصدیق کے لئے ہمیں 'اسکالرز' سے رجوع کرنا چاہیے۔



اور جہاں تک غیر جانبدار فیصلوں کا تعلق ہے ان کے لئے ہمیں بے تعلق  
 اور غیر جانبدار نقادوں سے رجوع کرنا چاہیے۔ نقاد کے لئے یہ لازمی ہے  
 کہ وہ کچھ نہ کچھ اسکا لر ضرور ہو اور اسی طرح اسکالر کے لئے ضروری ہے کہ  
 وہ کھوڑا سا نقاد ضرور ہو۔ ڈبلو۔ پی۔ کرکو جس طرح ماضی کے ادب اور  
 تاریخی رشتوں کے مسائل سمجھنے کے لئے خود کو وقف کر دیا تھا، ہم اسکالر کی  
 فہرست میں رکھ سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود اس میں احساس اقرار خوش  
 مذاقی انتقادی معیار کی سوچ بوجھ اور ان کو برتنے کی صلاحیت بہت اعلیٰ  
 پایہ کی تھی اور یہ وہ چیزیں ہیں جن کے بغیر کسی اسکالر کی صلاحیتی کبھی براہ راست  
 دوسروں کو متاثر نہیں کر سکتی۔

اس کے علاوہ اسکالر اور شاعر کے نقطہ نظر میں ایک اہم فرق اور  
 بھی ہے یہاں اگر میں آپ کے سامنے خود اپنا ذکر کروں تو شاید بے جا نہ ہو گا۔ مجھے  
 عروضی کے رکن اور اوزان کے نام آج تک یاد نہیں ہو سکے ہیں اور نہ میں نے عروضی  
 کے مسلک اصولوں کا کبھی پورے احترام کیا ہے۔ اسکول کے زمانے میں علوم اور  
 درجن کو ان کے انداز سے پڑھنے اور سننے میں مجھے بڑا لطف آتا تھا۔ شاید اسی  
 کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال تھا کہ کسی کو بھی یہ معلوم نہیں ہے کہ یونانی زبان کا  
 صحیح تلفظ کیا ہے اور اسے کس طرح ادا کرنا چاہیے۔ مجھے یہ بھی لگتا تھا کہ کسی  
 کو اس امر مزاج کا بھی صحیح اندازہ نہیں ہے جو یونانی آئینک اور لاطینی زبان کے



کے ویسی آہنگ کے لئے سے پیدا ہوا ہے اور جسے ہم درجہ کی شاعری میں سمجھتے اور پسند کرتے ہیں شاید میری یہ جہلت میری کاہلی کے تحفظ کی غمازی کرتی ہے۔ لیکن جب مجھے علم عروض کے قواعد کو انگریزی شاعری پر منطبق کرنے کا اتفاق ہوا تو میرے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ جب عروض کے قواعد پر سب مصرعے اور سے اترتے ہیں تو آخر پھر ایک مصرعے کیوں اچھا لگتا ہے اور دوسرا کیوں خراب لگتا ہے علم عروض میرے اس سوال کا جواب نہ دے سکا۔ انگریزی شاعری کی کسی بھی صنف کو سیکھنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ یا تو اس صنف کو اپنے مزاج کے اندر جذب کیا جائے یا پھر اس کی نقل کی جائے اور کسی مخصوص شاعر کی تخلیقات میں آدمی اس درجہ کھو جائے کہ وہ خود اس سے مشابہ چیزیں لکھنے لگے۔ میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہے کہ میں بھور کے تجزیاتی مطالعے اور تجزیاتی شکلوں کو ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف دکھائی دیتی ہیں جب مختلف شعراء اپنے اپنے طور پر انھیں اپنے لہجے میں لاتے ہیں (تضع اوقات کھتا ہوں۔ یہ بات تو دراصل بالکل ویسی ہی ہے جیسے علم اجسام Amalgam) کے مطالعے سے آپ یہ نہیں سیکھ سکتے کہ مرغی سے اندے کیسے دلوائے جاسکتے ہیں خود میرے پاس یونانی اور لاطینی شاعری کے ارتدادی مطالعے کا لاکھوں قواعد عروض کے سوا اور کوئی طریقہ نہیں ہے جنھیں قواعد دانوں نے اس وقت وضع کیا جب بیشتر شاعری لکھی جا چکی تھی لیکن اگر ہم ان زبانوں کی پھر سے تجدید کر سکیں اور انھیں اسی طرح بولنے لکھیں جس طرح مصنفین اپنے زمانے میں



انہیں بولتے تھے اور اسی طرح سننے بھی لگیں جس طرح مصنفین انہیں سنتے تھے تو پھر ہم ان قاعدوں سے بے توجہی اور تخافل ضرورت سکتے ہیں کسی مردہ زبان کو نہیں مصنوعی طریقوں سے سیکھا پڑتا ہے اور یہ طریقے ان طلباء کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں جن میں اکثر کسی زبان کو سیکھنے کی بہت معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ اپنی زبان کی شاعری کو سیکھنے کے لئے بچہ کی قسمیں مختلف اشعار میں اوزان و اراکین کی کمی و بیشی، زحافات وغیرہ ابتداء میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ ضرور ہے کہ شاعری کے مطالعے کے بجائے 'نظموں' کے مطالعے سے ہی ہم اپنے کانوں کو سدھارتے ہیں۔ کسی قاعدہ قانون یا کسی اسلوب کی اندھا دھند نقل کرنے سے ہیں لکھنا نہیں آجاتا۔ یہ ضرور ہے کہ نقل کرنے سے ہم سیکھتے ہیں لیکن اسلوب کے تجزیے کے بجائے دراصل ہم اس کے مزاج کو اپنے مزاج میں رسانے پر توجہ دے سکتے ہیں۔ جب ہم شیلی کی شاعری کا اتباع کرتے ہیں تو اس میں یہ خواہش کارفرما نہیں ہوتی کہ ہم بھی ویسے ہی لکھیں جیسا کہ شیلی نے لکھا تھا بلکہ ہمارا زمانہ شباب شیلی کو ہم پر حاوی کر دیتا ہے۔ جس نے خود شیلی کا طرز تحریر متعین کیا ہے اور زندگی کے اس دور میں لکھنے کا یہی طریقہ ہو سکتا ہے جو شیلی نے اختیار کیا تھا۔

انگریز شاعری بلاشبہ علم عروضی کے قواعد سے متاثر ہوئی ہے۔ یہ کام تو تاریخی اسکا لرز کل ہے کہ وہ یہ بتائیں کہ لاطینی قواعد کا اثر ہمارے اپنے عروض



کے موجدوں (Wyatt) اور (Surrey) پر کہاں تک بڑا۔ عظیم قواعد و اس  
 جیسے سننے میں اتنا بتایا ہے کہ انگریزی قواعد کے ڈھانچے کو ہم نے لاطینی زبان کے  
 ساتھ مطابقت دے کر اسے غلط سمجھا ہے۔ شوگوئی کی تاریخ میں یہ سوال کبھی پیدا  
 نہیں ہوا کہ آیات شاعروں نے بیرونی زبان کے نمونوں کا اتباع کرتے وقت خود اپنی زبان  
 کے آہنگ کو غلط سمجھا ہے یا نہیں۔ ماضی کے عظیم شاعروں کے طریقوں کو ہمیں تسلیم  
 کر لینا چاہیے کیوں کہ یہ وہ طریقے ہیں جن کے ہمارے کان مانوس ہیں یا اگر مانوس  
 نہیں بھی ہیں تو ان سے مانوس ہونا چاہیے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ مستعد بیرونی اثرات  
 نے ہماری زبان کو دست دیا ہے اور تنوع بخشا ہے۔ کچھ کلاسیکل اسکالرز کا خیال  
 ہے۔ اور یہ بات ایسی ہے جو میری قابلیت سے باہر ہے۔ کہ لاطینی شاعری کا  
 مقامی وزن رکھنا ہونے کے بجائے نبرے (Accentual) اور لب و لہجہ کے زور پر  
 مبنی ہے۔ لاطینی زبان پر ایک دوسری اور مختلف زبان کا شدید اثر تھا۔ میرا مطلب  
 یونانی زبان سے ہے۔ اس اثر کو قبول کرنے کے بعد یہ زبان اپنی ان ابتدائی ہیئتوں  
 کی طرف واپس چلی گئی جو مثال کے طور پر ہیں (Peruigilium Veneris)  
 اور دوسرے ابتدائی نصرانی مذہبی گیتوں میں نظر آتی ہیں۔ اگر یہ حقیقت ہے تو مجھے یہ  
 کہنے میں کوئی باک نہیں ہے کہ درجہ کے دور کے مہذب سامعین کے لئے شاعری سے  
 لطف اندوز ہونے کا ذوق مجبور کے ان دو طریقوں سے پیدا ہوا جو نصف ثانی یا جواب  
 کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حالانکہ ایسے میں ضروری نہیں ہے کہ سامعین خود اپنے تجربے



کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت بھار کھتے ہیں لیکن اس لطف اندوزی کی اصل وجہ یہی تھی  
 اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ انگریزی شاعری کی خوبصورتی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس  
 میں ایک سے زیادہ بکجور کے ڈھانچے اور طریقے موجود ہیں۔ انگریزی بکجور کو لاطینی نمونوں  
 کے مطابق شعوری طور پر ڈھانا ایک بے تکی سی بات ہے۔ اسی چند کوششیں ہیں  
 کمپین کی اس مختصر سی کتاب میں نظر آتی ہیں جو بکجور پر لکھی گئی ہے اور جسے بہت کم پڑھا  
 گیا ہے۔ سب سے زیادہ ناکامی کی مثالیں ہیں رابرٹ بریجز کے ہاں ملتی ہیں۔ لیکن  
 جب کوئی شاعر لاطینی شاعری کو پورے طور پر جذب کر لیتا ہے اور بغیر نصیحت کے  
 یہ رحمان اس کے ہاں پیدا ہونے لگتا ہے جیسا کہ یہی ملٹن اور کمپین بھی ہیں یعنی سن کے  
 ہاں نظر آتا ہے تو اس کا نتیجہ شعر گوئی کی زبردست کامیابی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔  
 میرا خیال ہے کہ انگریزی شاعری کے طریقہ کار میں ماخذ کا اختلاط اور  
 اتحاد نظر آتا ہے (وہی میں یہاں سسٹم کا لفظ استعمال نہیں کرنا چاہتا کیونکہ اس سے  
 بجائے نظری نشوونما کے شعور کا ایجاد کا تصور پیدا ہوتا ہے) یہ اختلاط بالکل دیا  
 ہی ہے جیسا کہ مختلف قوموں کے اختلاط میں دکھائی دیتا ہے۔ اینگلو میکسن،  
 سلیک، نارمن فرینچ اور اسکاٹ کے لہجوں اور آہنگوں نے لاطینی آہنگ  
 کے ساتھ مل کر انگریزی شاعری پر اپنے نشانات ثبت کئے ہیں اور ساتھ ساتھ  
 ان اثرات نے مختلف ادوار میں فرانسیسی، اسپینی اور اطالوی زبانوں پر بھی  
 اپنے نقش چھوڑے ہیں مخلوط نسل کے انسانوں میں یہی مختلف نسلی نقوش کا



عکس مختلف افراد میں جھلکتا ہے یہاں تک کہ مختلف افراد میں مختلف نقوش ملتے ہیں اسی طرح شعری مرکب میں بھی کبھی ایک نقش کسی شاعر کے ہاں نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے کے ہاں نظر آتا ہے یا پھر کبھی کسی ایک دور میں یہ نقش ابھرتا نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے میں نظر آتا ہے۔ شاعری وقتاً فوقتاً یا تو کبھی کسی بیرونی زبان کے معاصر ادب سے یا کبھی کسی اور دوسرے معاصر ادب کے اثرات سے متعین ہوتی ہے یا پھر ان حالات سے اثر قبول کرتی ہے جب ہمارے اپنے زمانہ ماضی کا کوئی دور کسی دوسرے کے مقابلہ میں مزاحم سے زیادہ قریب ہو کر ہمارا محبوب دور بن جاتا ہے یا پھر یہ ہوتا ہے کہ مروجہ تعلیم میں جس دور یا اثر پر زور دیا جاتا ہے اسے ہم قبول کر لیتے ہیں لیکن ان سب اثرات کے باوجود قدرت کا قانون ایسا قانون ہے جو ان مختلف رجحانات بیرونی اثرات یا کسی دور ماضی کے اثرات سے کہیں زیادہ قوی تر ہے اور وہ قانون یہ ہے کہ شاعری کو معمولی روزمرہ کی اس زبان سے بہت دور نہیں ہونا چاہیے۔ جو ہم روزانہ سنتے ہیں اور بولتے ہیں خواہ شاعری کا زور لب و لہجہ پر ہو یا آراکھن لفظی پر خواہ وہ مقفی ہو یا غیر مقفی خواہ وہ رسمی ہو یا آزاد۔ وہ روزمرہ کی بدلتی ہوتی زبان سے اپنا رشتہ کبھی منقطع نہیں کر سکتی۔

یہ بات شاید آپ کو کچھ عجیب سی معلوم ہو کہ جب میں شاعری اور موسیقی کے تعلق پر اظہار خیال کر رہا ہوں تو اس قدر زور روزمرہ کی گفتگو پر کیوں دے رہا ہوں لیکن میں یہ بات پہلے ہی سے واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ شاعری کی موسیقی کوئی ایسی



چیز نہیں ہے جو معنی سے علیحدہ ایسا وجود رکھتا ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور  
 ہوتی جس میں عظیم موسیقار حسن تو ہوتا لیکن اب تک میں نے ایسی شاعری نہ دیکھی ہے نہ سنا  
 ہے۔ ظاہرہ مستحیات تو صرف درجوں کے فرق پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ایسی نظمیں موجود  
 ہیں جن کو پڑھ کر ہم ان کی شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور مفہوم کو از خود قبول کر لیتے  
 ہیں۔ بالکل اسی طرح ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں ہم مفہوم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور بغیر  
 محسوس کئے ان کی موسیقی سے متاثر ہو جاتے ہیں۔ ظاہرہ طور پر ایک انتہائی درجہ  
 کی مثال لیجئے۔ میرا مطلب ابڈورڈ لیر کی بے معنی شاعری 'سے ہے'۔ اس کا بے معنی  
 پن 'بھی معنی سے خالی نہیں ہے بلکہ وہ دراصل معنی کی سیر دہی ہے اور یہی اس کے  
 معنی ہیں۔ وہی جملہ 'مہم کے متعلق نظم ہے اور رومانسٹا کے نئے دور وراز کے ملکوں کے  
 سفر اور فکشاف کے سلسلہ میں یاد وطن کا اظہار کرتی ہے۔ وہی یونگی یونگی بو' وہی ڈونک  
 ودھ اے لیوینس نوذ غیر ضروری جذبول کا اظہار کرتی ہیں۔ ان نظموں میں ہم موسیقی  
 سے بھی متاثر ہوتے ہیں جو بہت ادب نے درجے کیا ہے اور ہم معنی کے متعلق غیر ذمہ داری  
 کے احساس سے بھی محظوظ ہوتے ہیں۔ یا اب ایک دوسری مثال لیجئے۔ میرا مطلب  
 ونیم مورس کی 'بلو کلورٹ' سے ہے۔ یہ ایک خوشگوار نظم ہے حالانکہ میں اس امر  
 کی تشریح نہیں کر سکتا کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ اور مجھے اس پر شبہ  
 ہے کہ مصنف خود بھی اس کی تشریح کر سکتا تھا۔ اس کا اثر کچھ جادو



ٹوٹکے کا سا ہے لیکن خود جادو ٹوٹکے کا بھی، معین قسم کے نیچے پیدا کرنے کے لئے  
 بندھا ٹکا اصول ہے۔ جیسے ایک کائے کو دل میں سے باہر نکالنے کا بندھا ٹکا اصول  
 ہے۔ لیکن اس کی ظاہرہ نیت (میرا خیال ہے کہ مصنف اس میں کامیاب ہے) خواب  
 کا اثر پیدا کرنے کی معلوم ہوتی ہے۔ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لئے یہ جاننا  
 ضروری نہیں ہے کہ خواب کی تعبیر کیا ہے۔ لیکن (آنا ضرور ہے کہ) انسان کو اس  
 امر پر اُٹل یقین ہے کہ خواب کی تعبیر کچھ نہ کچھ ہوتی ضرور ہے۔ اگلے وقتوں کے  
 لوگ اس بات پر ایمان رکھتے تھے اور بہت سے اب بھی رکھتے ہیں کہ خواب مستقبل کے  
 راز فاش کرتے ہیں۔ جدید کٹر عقیدہ یہ ہے کہ وہ صرف رازوں کا پردہ چاک کرتے ہیں یا کم  
 از کم ماضی کے بہت سے خوف ناک قسم کے رازوں کا پردہ فاش کرتے ہیں۔ یہ ایک عام  
 مشاہدہ ہے کہ پیرا فریڈا کرنے کے بعد بھی ایک نظم کے معنی سمجھ میں نہیں آتے لیکن یہ بات  
 اتنی عام نہیں ہے کہ ایک نظم کے معنی مصنف کے شعوری مقصد اور اس کے ماخذ سے  
 کہیں زیادہ وسیع ہو سکتے ہیں۔ جدید شاعری کے ابہام پسندوں میں سب سے  
 بڑا ابہام پسند فرانس کا مصنف ملارے تھا جس کے بارے میں خود فرانس والے  
 بعض دفعہ یہ کہتے ہیں کہ اس کی زبان اس قدر محض ہے کہ اسے صرف باہر  
 والے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ رابرٹ فرایڈ اور اس کے دوست چارلس مورول نے ملارے  
 کی نظموں کا انگریزی ترجمہ شرح کے ساتھ اس کے معانی کے معوں کو حل کرنے  
 کے لئے شائع کیا تھا۔ لیکن جب مجھے یہ معلوم ہوا کہ اسے ایک مشکل



سائٹ لکھنے کی تحریک چھت پر بنی ہوئی ایک تصویر کے عکس کو دیکھ کر ہوئی جو  
 میز کی چمک دار سطح پر پڑ رہا تھا یا ایک بیڑ کے گلاس میں سے نکلنے ہوئے  
 جھاگ کی روشنی کو دیکھ کر ہوئی تو میں ایسے میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ہو سکتا  
 ہے کہ وہ صحیح علم و تحقیق ہو لیکن ایسی نظموں میں معنی ہرگز نہیں ہو سکتے یہ ہو سکتا  
 ہے کہ ہم کسی ایسی زبان کی نظم سن کر جس کا ہم ایک لفظ بھی نہیں سمجھتے بے حد متاثر  
 ہو جائیں لیکن اگر ایسے میں ہمیں یہ بتا دیا جائے کہ وہ نظم بے معنی ہے تو ہمیں یہ گمان  
 ہو سکتا ہے کہ ہم دھوکا کھا گئے ہیں اور یہ دراصل کوئی نظم و نظم نہیں ہے بلکہ صرف  
 ساز کی موسیقی کی نقل تھی۔ اگر جیسا کہ میں معلوم ہے ایرافریر سے معنی کا ایک حصہ  
 ہی سمجھ میں آ سکتا ہے تو اس کا درجہ یہ ہے کہ شاعر شعور کی سرحدوں میں اکھا ہوا  
 تھا جس سے آگے الفاظ خود معنی کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں حالاں کہ معانی اس میں  
 اس وقت بھی موجود ہوتے ہیں۔ ایک نظم میں مختلف پڑھنے والوں کے لئے مختلف معنی  
 ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ سب معنی اس سے بالکل مختلف ہوں جو خود  
 مصنف کے ذہن میں تھے مثال کے طور پر ممکن ہے مصنف کو کیا ایسا مخصوص قسم کا ذاتی تجربہ  
 پیش کر رہا ہو جس کا تعلق خارجی دنیا کی کسی چیز سے بھی نہیں تھا لیکن اس کے باوجود یہ  
 ہو سکتا ہے نظم خود قاری کے لئے ایک عام موقع و محل کا اظہار بن جائے اور ساتھ ساتھ  
 اس کے کسی نچا تجربے کا اظہار بھی کرنے لگے۔ قاری کی تشریح مصنف کے مفہوم سے مختلف  
 ہونے کے باوجود ٹھیک ہو سکتی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس سے بہتر ہو۔ یہ بھی ممکن



ہے کہ اس نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہو جس سے خود مصنف واقف تھا۔ ہو سکتا ہے کہ مختلف تفسیریں ایک ہی چیز کے جانبدارانہ اصول ہوں اور ابہام کی وجہ یہ ہو کہ نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہے جس کا عام طور پر عام گفتگو کے ذریعہ ابلاغ کیا جاسکتا ہے۔

اس لئے ایسے میں جب شاعری کوئی ایسا آہنگ پیش کر رہا ہو جو فخر کی گرفت سے باہر ہو تو اس میں (ایک شخص کا دوسرے شخص سے) گفتگو کرنے کا انداز باقی رہتا ہے۔ یہ بات ایسا شاعری میں اس وقت سمجھا برقرار رہتا ہے جب اسے گایا جائے کیوں کہ گانا بھی بات چیت کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ گفتگو اور شاعری کا یہ براہ راست تعلق کوئی ایسا معاملہ نہیں ہے جس کے لئے معین قوانین بنائے جاسکیں شاعری میں ہر انقلاب عام بات چیت کے بچے کی طرف رجوع کرتا ہے اور بعض دفعہ اس کا اعلان بھی کیا جاتا ہے۔ یہی وہ انقلاب تھا جس کا ورد زور تھانے اپنے دیباچے 'میں اعلان کیا اور وہ' اگر دیکھا جائے اس سلسلے میں حق بجانب بھی تھا۔ یہی انقلاب ایک صدی قبل اولاد ہم 'والر' ڈیوہم اور ڈرائڈن نے شاعری میں پیدا کیا اور یہی وہ انقلاب تھا جو تقریباً ایک صدی بعد پھر رونما ہوا۔ کسی انقلاب کے پیروکار نے شوی زبان و محاورہ کو ایک نہ ایک سمت میں ترقی دیتے ہیں اور اس زبان و محاورہ کو ماتحت اور جلا دیتے ہیں یا مکمل کر دیتے ہیں۔ اسکا اثناء میں بولی ٹھولی کی زبان بدل جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ شوی زبان و محاورہ کمال



باہر ہو جاتا ہے۔ شاید ہم اس بات کا اندازہ نہیں کرتے کہ ڈرائڈن کی زبان اس  
 کے حواس ترین معاصرین کو کس درجہ نیچرل نظر آتی ہوگی۔ فی الحقیقت کوئی بھی  
 شاعری ہو یہی وہی زبان میں نہیں کی جاسکتی جسے شاعر خود بولتا یا سنتا ہے  
 لیکن اس کے باوجود اپنے زمانے کی زبان سے اس کا رشتہ ناٹھ اسیا ہونا چاہیے  
 کہ سننے یا پڑھنے والا یہ کہہ سکے کہ "اگر میں شاعری کے ذریعہ بات چیت کر سکتا تو  
 اسی طرح کرتا۔" یہی وجہ ہے کہ بہترین معاصرانہ شاعری ہم میں جوش و خروش کا احسا  
 س پیدا کر دیتی ہے اور تکمیل و قبولیت کا ایسا ادراک بخشتی ہے جو زمانہ ماضی کی  
 اس سے کہیں زیادہ عظیم شاعری کے ہر تاثر و کیفیت سے مختلف ہوتا ہے۔  
 اس لئے اب یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعری کی موسیقی ایک ایسی موسیقی  
 ہے جو اپنے زمانے کی عام بول چال میں مضمون ہوتی ہے اور اس کا مطلب یہ بھی ہے  
 کہ یہ موسیقی اس عام بول چال کی زبان میں مضمون ہوتی ہے جو اس جگہ بولی جاتی ہے  
 جہاں شاعر خود رہتا ہے۔ یہ بات اس وقت میرے موضوع سے خارج ہے کہ  
 میں جابیسی کی انگریزی کے خلاف کچھ کہوں۔ اگر ہم سب کے سب ایک ہی بات  
 چیت کرنے لگیں تو پھر کوئی وجہ نہیں ہے کہ ہم ایک سا لکھنے بھانے لگیں اور جب  
 تک ایسا وقت نہ آئے۔ اور مجھے امید ہے کہ ایسا وقت جلد نہیں آئے گا۔ شاعر  
 کا یہ فرض ہے کہ وہ اپنے گرد پیش کی زبان استعمال کرنے جس سے وہ حد درجہ  
 مانوس ہے۔ مجھے وہ تاثرات ہمیشہ یاد رہیں گے جو ڈبلو۔ بی۔ بیس نے



اپنے کلام کو یاد از بلند سنا کر مجھ پر چھوڑے۔ اس کا کلام خود اس کی زبان سے  
 اسنے وقت یہ بات تسلیم کرنا پڑتی تھی کہ آرش شاعری کی خوبصورتیوں کو اگھارنے اور  
 پیش کرنے کے لئے آرش طریق گفتگو کی کسی درجہ ضرورت پڑتی ہے۔ برخلاف اس  
 کے ولیم بلیک کے کلام کو بیٹیس کے منہ سے سنتے وقت مختلف قسم کا تجزیہ ہوتا تھا۔  
 جس میں اطمینان سے زیادہ استعجاب کا احساس ہوتا تھا۔ حقیقتاً ہم شاعر سے  
 صرف اسی بات کی توقع نہیں رکھتے کہ وہ اپنی اور اپنے خاندان دوست احباب  
 اور ضلع کی زبان اور بول چال کے محاروں کو جوں کا توں پیش کر دے۔ جو کچھ اسے  
 ان ذرائع سے ملتا ہے اس کی حیثیت دراصل مواد کی ہوتی ہے جس سے وہ اپنی  
 شاعری کے تار و پود بنتا ہے۔ سنگ تراش کی طرح اس کے لئے بھی ضروری ہے کہ  
 وہ اپنے اس میڈیم کا دنا دار ہے جس میں وہ اظہار کر رہا ہے اور اسے چاہیے کہ  
 وہ انہی آوازوں سے اپنا نغمہ و آہنگ تخلیق کرے جو اس نے سنی ہیں۔

بہر حال یہ کہنا کچھ لغو کا بات ہوگی کہ ساری شاعری کے لئے خوش  
 آہنگی ضروری ہے یا یہ کہنا کہ خوش آہنگی لفظوں کی موسیقی کے اجزاء سے زیادہ  
 کوئی چیز ہے کچھ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے۔ زیادہ تر شاعری درحقیقت ہمارے زمانے  
 میں ہے، صرف سننے سنانے کے لئے ہوتی ہے۔ ان گنت شہر کی گلیوں کی بھینٹا،  
 اور صدیوں پرانے درختوں کی شاخوں میں فاتحانوں کی آہ وزاری کے علاوہ بھی  
 اور بہت سے چیزیں سننے سنانے کے لئے ہوتی ہیں، بے سہ پن، حتیٰ کہ برا آواز



کی اہمیت ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے چھوٹی یا بڑی نظم میں شدید یا 'کم شدید' بندوں کے درمیان نقل مکانی کے طور پر بند آتے رہتے ہیں تاکہ ان کے ذریعے اترتے چڑھتے جذبات کو آہنگ عطا کیا جاسکے جو مجموعی نظم کی موسیقار ساخت کے لئے ضروری ہیں۔ اس طرح 'کم شدت' کے بند اس سطح کے تعلق سے جس پر ساری نظم حرکت کر رہی ہے، نشر سے زیادہ قریب ہوں گے۔ اس بات کے پیش نظر اس بار یہ کہا جاسکتا ہے کہ کوئی بھی شاعر اس وقت تک طویل نظم نہیں لکھ سکتا جب تک کہ اسے نشر پر بھی پورا عبور حاصل نہ ہو۔

مختصراً یہ کہ نظم کی بحیثیت مجموعی اہمیت ہوتا ہے۔ اگر ساری کی ساری نظم پورے طور پر خوش آہنگ نہیں ہے اور ایسا ہونا ضروری بھی نہیں ہے تو اس سے ہر نتیجہ نکلتا ہے کہ کوئی بھی نظم صرف خوبصورت الفاظ سے تخلیق نہیں کی جاسکتی۔ مجھے اس بات میں شک ہے کہ آواز کے نقطہ نظر سے ایک لفظ دوسرے لفظ سے کم یا زیادہ خوبصورت ہوتا ہے۔ یہ سوال بالکل دوسرا سوال ہے کہ آیا کچھ زبانیں دوسری زبانوں کے مقابلے میں زیادہ خوبصورت ہیں یا نہیں۔ بد صورت الفاظ وہ ہیں جو اس محفل میں نہ سمجھے جاسکتے ہیں وہ رکھے گئے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اپنی کڑھکی یا قدامت کا وجہ سے بد صورت کہلاتے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہیں جو اپنی اجنبیت یا بد نسلی کی وجہ سے بد صورت ہوتے ہیں مثال کے طور پر عی و ذین کا لفظ۔ لیکن میں اس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ اپنی زبان کے مسلمہ الفاظ خوبصورت



یا بد صورت بھی ہو سکتے ہیں۔ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطہ انقطاع میں  
 مضمون ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے  
 یا فوراً بعد استعمال ہوئے ہیں اور ثانیاً غیر معینی طور پر اس کے باقی متن کے تعلق سے  
 پیدا ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس  
 متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے متنوں سے اس کے مجموعی معنی کا  
 کیا تعلق ہے۔ اور پھر لفظوں کی ترتیب و نشست کا وسیع یا محدود طور پر کیا  
 رشتہ اور کیا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ بھرپور اور پر معنی نہیں ہوتے  
 یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم یا یہ لفظوں سے مناسب موقع پر  
 الگ کر دے۔ یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں ہی سے لاد  
 بھیا دیا جائے کیوں کہ یہ صرف چند خاص لمحوں میں ہوتا ہے کہ کسی ایک لفظ  
 سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کر دی جائے۔ یہ ایک ایسا  
 کناہ آمیز کام ہے جو مخصوص قسم کی شاعری کے رنگ و صفا یا بواغیچہ ہی کے  
 ساتھ مختص نہیں ہے بلکہ ایک ایسا کناہ آفرین ہے جو لفظوں کی ماحیت  
 میں مضمون ہے اور جس سے ہر شاعر کو پورے طور پر تعلق قلبی رکھنا چاہیے۔ میرا  
 مقصد یہاں یہ ہے کہ میں اسی بات پر زور دوں کہ ایک 'موسیقانہ نظم' وہ نظم ہے  
 جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچہ (texture) ہوتا ہے اور جس میں ان  
 لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچہ بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب



ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہوتے ہیں۔ اگر آپ  
 اس بات پر یہ اعتراض کریں کہ یہ تو 'معنی' اسے علیحدہ اور صرف خالص آواز  
 کی بات ہوگی جس پر لفظ موسیقانہ صرف صفت کے طور پر حسیاں کیا جاسکتا ہے  
 تو میں اپنے پہلے دعوے پر زور دیتے ہوئے یہ کہوں گا کہ کسی نظم کی لے نظم سے بذات  
 خود اسی قدر الگ چیز ہے جتنے خود اس کے معنی الگ ہوتے ہیں۔  
 غیر مقفی نظم کی تاریخ دو دل چسپ اور متعلقہ باتوں کی وضاحت  
 کرتی ہے۔ ایک تو روزمرہ کی بات چیت پر اس کا وار و مدار اور دوسرے وہ نیا  
 فرق (حالانکہ علم عروضی میں یہ ایک ہی چیز سمجھی جاتی ہے) جو ڈرامائی نظم معری اور  
 اس نظم معری میں پایا جاتا ہے جو 'زیادہ' فلسفیانہ، فکری اور دیہی مقاصد کے لئے  
 استعمال کی جاتی ہے۔ روزمرہ کی بات چیت پر نظم معری کا وار و مدار دوسری  
 شاعری کے مقابلہ میں ڈرامائی شاعری میں زیادہ براہ راست ہوتا ہے۔ شاعری  
 کی زیادہ تر قسموں میں معاصر زمانہ کی زبان دلچسپی کی ضرورت کا احساس ذاتی مزاج  
 اور جذبے کے اظہار کے سلسلے میں کم ہوجاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہاپکینز کی کوئی نظم اس  
 زبان دلچسپی کے مقابلہ میں خامی الگ تھلک کا معلوم ہوگی جس میں ہم اور آپ  
 بولتے ہیں اظہار کرتے ہیں یا غائب اس لہجہ کے مقابلہ میں بھی الگ تھلک معلوم  
 ہوگی جس میں ہمارے آباؤ اجداد نے اظہار کیا تھا۔ ہاپکینز کی نظم پڑھ کر کچھ یہ  
 احساس ہوتا ہے کہ اس کی شاعری اس کے اپنے سوچنے اور خود کلامی کے انداز



سے قطعی مطابقت رکھتی ہے لیکن ڈرامائی شاعری میں شاعری کے بعد دیگرے مختلف کرداروں کے منہ سے بولتا ہے۔ پروڈیوسروں کے تربیت یافتہ ایکٹروں کی ایک جماعت کے توسط سے بات کرتا ہے اور مختلف ایکٹروں اور مختلف پروڈیوسروں کے ذریعہ مختلف اوقات میں اظہار کرتا ہے۔ اس کی زبان کے لئے ضرورت ہے کہ وہ ایک طرف تو ان تمام آوازوں کا احاطہ کر سکے اور ساتھ ساتھ اس کی گہرائی میں خود بھی موجود رہے۔ شاعری ذات کی موجودگی ایسی شاعری میں، اس شاعری کے مقابلہ میں جہاں شاعر خود سے مخاطب ہوتا ہے، اور زیادہ ضروری ہو جاتی ہے۔ شیکسپیر کے آخری دور کی شاعری بہت مرصع اور مخصوص قسم کی ہے بلکہ اس کے باوجود وہ ایک فرد کی نہیں بلکہ سارے معاشرہ کی زبان کی حیثیت سے باقی رہتی ہے اور جب ہم اسے خوش ادائیگی کے ساتھ سنتے ہیں تو وقت کے فاصلوں کو بھول جاتے ہیں۔ ایسے ڈراموں میں ہیلٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔ وہ ایسا ڈرامہ ہے جسے خوش اسلوبی کے ساتھ جدید لباس اور وضع قطع میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ اوٹوے کے زمانے سے ڈرامائی نظم معر القص کا شکار ہو گئی اور ماضی کی ایک علامت بن کر رہ گئی۔ ادیب جب ہم ایسویں صدی کے شاعروں کے منظوم ڈراموں کا مطالعہ کرتے ہیں جن میں "دی سنسی" شاید سب سے زیادہ عظیم ہے، تو ایسے میں ہمارے لئے حقیقت کے کسا بھی فریب کو برقرار رکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ گزشتہ صدی کے تقریباً سارے شاعروں نے



منظوم ڈراموں پر طبع آزمائی کی ہے۔ یہ ڈرامے جنہیں بہت کم لوگ ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھتے ہیں نفیس شاعری کی حیثیت سے تو وقت کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا پھیکا پن عام طور پر اس حقیقت سے منسوب کیا جاتا ہے کہ یہ مصنفین 'عظیم شاعر ہونے کے باوجود' تھیٹر کے معاملہ میں بالکل مبتدی تھے لیکن اگر شاعر تھیٹر کے سلسلہ میں طبع موزوں بھی رکھتا ہو۔ اس نے اس فن کو حاصل کرنے کے لئے انتھک ریاض بھی کیا ہو اس کے ڈرامے اس وقت تک غیر موثر ہی رہیں گے جب تک اس کی ڈرامائی صلاحیت اور تجربہ مختلف قسم کی نظم نگاری کی ضرورت کا احساس نہ دلا سکے۔ بنیادی طور پر پلاٹ، عمل اور اسٹریٹجی کی کمی یا کردار نگاری کا ادھورا پن یا کوئی اور کمی 'نئے مجموعی طور پر' تھیٹر کا نام دیا جاتا ہے، ان ڈراموں کو بے جان نہیں بناتے بلکہ بنیادی طور پر اس کی ساری ذمہ داری بات چیت کے لیے اور لحن پر آتی ہے اور وہ کچھ اس قسم کی جے کہ ہم اسے کچھ انسان سے (سوائے ان کے جو شاعری کو خوش الحانی کے ساتھ پڑھتے ہیں) منسوب نہیں کر سکتے۔

ڈرامہ ڈن کے زبردست سلیقہ استعمال کے باوجود ڈرامائی نظم معرا ہیں تیزی کے ساتھ پستی کی طرف جاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے، ویسے آل فور لوڈ میں بہت سے شاندار بند موجود ہیں۔ لیکن ڈرامہ ڈن کے کردار ان رجزیہ ڈراموں میں زیادہ فطری طور پر بات چیت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں جو اس نے متقی شعروں



میں قلم بند کئے ہیں حالانکہ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ اس کی ادائیگی نظم موسیقی میں  
 زیادہ فطری طور پر ہوتی۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ کورنیل اور راسین کے کرداروں کے  
 مقابلہ میں انگریز کا زبان میں ان کا اظہار اتنا فطری اور موثر نہیں ہو سکتا تھا جن  
 کی کسی بھی صنف کے عروج و زوال کے اسباب ہمیشہ بے حیدہ ہوتے ہیں۔ ایسے میں  
 ہم متعدد مادی اسباب کی ڈھ آؤں گا سکتے ہیں لیکن اصل سبب پھر بھی ہمارے  
 ضابطوں کی گرفت سے باہر رہتا ہے۔ اٹھائے ہیں اس بات کا جواب دینے کے لئے  
 آمادہ ہیں ہوں کہ تھیٹر میں نظم کے مقابلہ میں نثر آخر کیوں زیادہ مقبول ہو گئی  
 تھی اس بات کا یقین ہے کہ نظم مورا کو اب ڈراموں میں استعمال نہ کرنے کی ایک  
 وجہ تو یہ ہے کہ گزشتہ تین سو سال میں غیر ڈرامائی شاعری اور عظیم غیر ڈرامائی  
 شاعری کا نظم مورا میں بہت بڑی تعداد میں لکھی گئی ہے۔ ہمارے ذہن ان غیر  
 ڈرامائی تخلیقات میں اس درجہ محو ہو گئے ہیں کہ اب ہم ان میں کسی قسم کا فرق نہیں  
 کرتے اور ان سب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ اگر ہم اپنے تخیل کے زور سے یہ سوچ سکتے  
 ہیں کہ ملٹن شکسپیر سے پہلے پیدا ہوتا تو اس صورت میں شکسپیر کو اس ذریعہ اظہار سے  
 بالکل مختلف ذریعہ اظہار تلاش کرنا پڑتا جس کو اس نے برتا اور تخیل تک پہنچا دیا  
 ملٹن نے نظم مورا کو اسی طور پر برتا کہ نہ تو اب تک کھانے اس طور پر اسے برتا  
 تھا اور نہ آئندہ کبھی برت سکے گا۔ ایسا کر کے اس نے سب سے زیادہ اسے  
 ڈرامے کے لئے ناممکن بنادیا حالانکہ ایسے میں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم یہ سوچتے



لگیں گے ڈرامائی نظم مقرر نے اپنی ساری صلاحیتیں گنوا دی ہیں اور اب اس کے سارے امکانات ختم ہو گئے ہیں اور اب اس کا کوئی مستقبل نہیں ہے۔ یقیناً یہ بات درست ہے کہ ملٹن نے نظم مقرر کو چند نسلوں کے لئے بالکل بیکار کر دیا لیکن پھر بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ورڈز ورث کے بیش روڈوں ٹامسن اینگ اور کوپر نے اسے اسی پستائے جس پر اسے اٹھارویں صدی کے ملٹن کے نقالوں نے پہنچا دیا تھا، دوبارہ نکالنے کی اولین کوششیں کیں۔ اور ہمیں افسوس صدی میں بہت سی قنوع اور اعلیٰ درجہ کی مقرر نظمیں دکھائی دیتی ہیں۔ ان سب شاعروں میں سب سے زیادہ براہ ننگ کی شاعری مقامی محاورہ اور زبان سے قریب ہے۔ لیکن یہ بات اہم ہے کہ یہ خصوصیت بھی اس کے ڈراموں میں نہیں بلکہ 'غودکلامیوں' میں نظر آتی ہے۔

اس قسم کی تخمیں میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں شعراء کے اخلاقی قد و قامت کے بارے میں فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔ میرا مقصد تو صرف اتنا ہے کہ میں اس گہرے اور وسیع فرق کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرا دوں جو ڈرامائی اور تمام دوسری قسم کی شاعری کے درمیان پایا جاتا ہے۔ وہ فرق جو ان کی موسیقی میں ہے اور جو مردہ بول چال کی زبان کے رشتہ کا فرق ہے۔ اب یہاں سے میں اپنی بات کے دوسرے رخ کی طرف آتا ہوں اور وہ رخ یہ ہے کہ شاعر شاعر کے کام میں نہ صرف ذاتی فطرت اور پسند دنا پسند کے مطابق فرق ہوگا۔ بلکہ اس



دور کے لحاظ سے بھی فرق ہوگا جس میں وہ زندگی گزارتا ہے کسی دور میں تو بول چال کی زبان کے تعلق سے موسیقانہ صلاحیتوں کی ٹوہ لگانے کی کوشش ہوتی ہے اور کسی دور میں مقامی بول چال کی تبدیلیوں کو گرفت میں لانے کی کوشش ہوتی ہے جو کہ دراصل بنیادی طور پر خیال و ادراک کی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ یہ متدارتوں کا ارتقا کی حرکت بھی ہمارے تنقیدی فیصلوں پر بہت گہرا اثر ڈالتا ہے۔ ایسے زمانے میں جیسا کہ ہمارا اپنا زمانہ ہے جب کہ شعری طرز ادا کی وہی تازگی جسے ورڈز ورتھ نے قبول کیا تھا پسندیدہ ہونے لگے تو ہم (ماضی کے بارے میں اپنے فیصلوں میں) موجد طرز کی اہمیت کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں اور زبان و شعر کی ترقی دینے والوں کی شہرت کو کھٹانے لگتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ میں اس بات کو کافی واضح کر چکا ہوں کہ شاعر کا کام بنیادی طور پر ہمیشہ زبان میں انقلاب پیدا کرنے کا نہیں ہوتا۔ یہ بات ہرگز مناسب نہیں ہوگی (اگر یہ ممکن بھی ہو) کہ ہمیشہ دائمی انقلاب کی حالت میں رہا جائے بحر اور طرز ادا میں ندرت کی مسلسل خواہش اتنی ہی غیر محسوس مند ہے جتنی اپنے آباؤ اجداد کی زبان کو استعمال کرنے کی ضد۔ کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب انکشاف اور تلاش و جستجو کی ضرورت پڑتی ہے اور کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب حاصل کردہ تعلیم کو ترقی دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ شاعر جس نے انگریز کا زبان کی سب سے زیادہ خدمت انجام دیا ہے شکسپیر ہے۔ اس نے اپنے مختصر دور زندگی میں دو شاعروں کا



کام انجام دیا ہے۔ میں نے اس کے اس دہرے کارنامے کا ذکر کہیں اور بھی کیا ہے  
یہاں تو میں منقرض صرف اتنا کہوں گا کہ شیکسپیر کی شاعری کے ارتقاء کو سرسری  
طور پر دو ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ آہستہ آہستہ اپنی  
ہمیت کو مقامی بول چال اور محاورہ کے مطابق ڈھال رہا تھا۔ یہاں تک کہ  
جب اس نے انطونی اور کلوٹرٹا لکھا تو اس نے ایسا میڈیم تلاش کر لیا تھا جس  
میں ہر وہ چیز جسے ڈرامائی کردار ادا کرنا چاہتا تھا (خواہ بلند ہو یا است 'شاعر'  
ہو یا غیر شاعرانہ) خوبصورتی اور دانی اور فطری انداز کے ساتھ ادا کر سکے۔ جب  
اس نے یہ بات حاصل کر لی تو پھر اس نے اس اجتہاد کو انجام تک پہنچانے کی  
کوشش شروع کی۔ پہلے دور میں۔ اس شاعر کے ہاں جس نے دینس اور ایڈونس  
سے ابتدا کی تھی اور جس نے لازیمیر لوسٹا لکھتے وقت یہ اندازہ کر لیا تھا کہ اسے  
کیا کرنا ہے۔ تصحیح پسند کا سادگی، سختی و درشتی سے لوچ اور نرمی کی  
جسم کا رجحان نظر آتا ہے۔ بعد کے ڈراموں میں وہ سادگی کے بجائے جامعیت و  
تکمیل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ شاعری کے اور  
دوسرے پہلوؤں کی طرف بھی متوجہ نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے جیسا کہ میں نے  
ابھی کہا ہے کہ وہ اپنی زندگی میں دو شاعروں کا کام انجام دے رہا تھا۔ یہاں پہونچ  
کر وہ اس بات کا تجربہ کرتا ہے کہ مقامی بول چال کا ساتھ چھوڑے بغیر اور اپنے  
کرداروں کو انسان کے درجے پر رکھتے ہوئے بھی وہ موسیقی کو بحیثیت مجموعی کس قدر



مکمل اور کس قدر جامع و پے چیدہ بنا سکتا ہے، ان خصوصیات کا حامل یہی وہ شاعر ہے جو ہمیں 'ہمیلین'، 'دی ونڈر ٹریل'، 'پرسی لیس' اور 'ڈی ٹیمپٹ' میں نظر آتا ہے۔ ان شاعروں میں جن کی تلاش و جستجو انھیں صرف ایک ہی سمت میں لے گئی، ملٹن عظیم ترین استاد کا درجہ رکھتا ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ملٹن زبان میں ساز و آلی موسیقی پیدا کرنے کی تلاش میں اکثر اوقات سماجی بول چال کی زبان میں بات کرنا بالکل بند کر دیتا ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ نڈر ورتھ سماجی بول چال کی زبان کو از سر نو حاصل کرنے کی کوشش میں حد سے آگے بڑھ جاتا ہے اور شہریت سے عمار کا ہو کر بے لطف ہو جاتا ہے لیکن یہ بات بجا درست ہے کہ بہت آگے جانے کے بعد ہی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ہم کہاں تک جاسکتے ہیں حالانکہ ایسی خطرناک مہمات کے لئے عظیم شاعر ہونا اشد ضروری ہے۔

اب تک میں نے شعری ساخت کے بارے میں کچھ نہیں کہا اور صرف نظم گوئی پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس بات کو یاد دلانے کا یہ صحیح موقع ہے کہ شاعری کی موسیقی الگ الگ مصرعوں کا معاملہ نہیں ہے بلکہ بحیثیت مجموعی اس کا تعلق پوری نظم سے ہوتا ہے۔ اس بات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے ہم روایتی ڈھانچے اور نظم معرکے کے پے چیدہ مسئلے کی طرف رجوع ہوتے ہیں شکسپیر کے ڈراموں کے مخصوص منظروں میں موسیقانہ ڈیزائن تلاش کیا جاسکتا ہے اور اس کے زیادہ جامع ڈراموں میں بحیثیت مجموعی انھیں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ دراصل امیجری اور آوازوں کی موسیقی ہے۔



ولسن ناٹ نے کئی ڈراموں کے تفصیلی مطالعے کے بعد یہ بات واضح کی ہے کہ  
 امیجر کی تکرار اور غلبہ سے کئی ڈراموں میں اس قسم کا مجموعی اثر پیدا کیا گیا ہے  
 شیکسپیر کا ڈرامہ بہت ہی بے حدیدہ موسیقانہ ساخت اور وضع کا حامل  
 ہوتا ہے۔ بہت آسانی کے ساتھ گرفت میں آنے والی ساخت اس کے یہاں  
 سونٹ، روایتی اوڈ، 'یلڈ'، 'وینیل'، 'رونڈ' یا 'سینیا' میں نظر آتی ہے  
 بسا اوقات یہ سمجھا جاتا ہے کہ جدید شاعری نے اس نوع کی اصناف کو ترک  
 کر دیا ہے لیکن میں نے ان کی طرف پھر سے واپس آنے کے آثار دیکھے ہیں اور میرا  
 خیال ہے کہ اصناف کی طرف واپس آنے اور ڈھانچوں کو مکمل کرنے کا رجحان  
 ایک دائمی رجحان ہے۔ یہ رجحان اتنا ہی دائمی ہے جتنی کسی مقبول گیت کے  
 لئے کورس کی ضرورت دائمی ہوتی ہے۔ کچھ اصناف کچھ زبانوں کے لئے (بمقابلہ  
 دوسری زبانوں کے) زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔ اسی طرح کچھ اصناف کسی خاص  
 دور کے لئے (بمقابلہ دوسرے ادوار کے) زیادہ موزوں ثابت ہوتی ہیں۔ ہو سکتا  
 ہے کسی دور میں اسٹینز بات حیت کے لہجے کو شاعری میں ڈھالنے کے لئے زیادہ  
 فطری اور قطعی شکل قرار پائے لیکن اسٹینز جتنا جامع اور مکمل ہوتا جائے گا اتنے  
 ہی زیادہ ضوابط اس کے صحیح استعمال کے لئے برتنے پڑیں گے۔ اور جیسے ہی اس میں جامعیت  
 پیدا ہو جائے گی وہ اس خاص لمحہ کی زبان کے ساتھ وابستہ ہو کر رہ جائے گا اور پھر  
 وہ تیزی کے ساتھ بدلتی ہوئی مقامی بول چال کی زبان سے منقطع ہو کر رہ جائے گا۔



اور ساتھ ساتھ کھلی نسل کے ذہنی رجحان سے مغلوب بھی ہو جائے گا۔ جب اسٹینز اور  
ایسے شاعروں کے استعمال میں آ جاتا ہے جن کے اندر کوئی متحرک نہیں ہوتا اور جو  
اپنے سیال جذبات کو تیار سا پنوں میں انڈیل دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ وہ اس  
میں ٹھیک بیٹھ جائیں گے تو پھر ایسے ہیں اس پر سے بھی اعتبار اٹھنے لگتے ہیں کسی  
مکمل سائنٹ میں جس چیز کو آپ پسند کرتے ہیں اس میں سانچے کے مطابق  
مصنف کی خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کی اتنی تعریف نہیں ہوتی جتنی اس ہنرمندی  
اور قوت کی تعریف ہوتی ہے جس سے مصنف نے اپنی بات کہنے کے لئے اس  
سانچے کو اپنا تابع بنالیا ہے۔ اس صلاحیت کے بغیر جو انفرادی ذہانت اور  
اس دور پر مبنی ہے جس میں مصنف زندہ ہے (جو کچھ بھی سانچے آتا ہے اسے  
زیادہ سے زیادہ 'راست بازی' کا نام دیا جاسکتا ہے — جب  
شاعری میں موسیقانہ عناصر حد درجہ اہمیت اختیار کرنے لگتے ہیں تو راست  
بازی شاعری سے غائب ہونے لگتی ہے اور جامع و مکمل اصناف سخن  
پھر سے رداج پانے لگتی ہے۔ لیکن ایسے دور بھی آتے ہیں جب انھیں بھی  
پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔

جہاں تک نظم مرثیہ کا تعلق ہے میں نے اپنے خیالات کا اظہار آج  
سے پچیس سال پہلے یہ کہہ کر کیا تھا کہ ایسے کسی بھی شاعر کے لئے کوئی بھی نظم مرثیہ  
نہیں ہے جو کوئی اچھا کام کرنا چاہتا ہو۔ مجھ سے زیادہ کوئی اس بات کو جاننے کا جواز



نہیں رکھا کہ کافی تعداد میں خراب شعر مٹا کے نام سے لکھی گئی ہے اور یہ سوال  
 کہ آیا اس کے مصنفوں نے خراب شعر لکھی یا خراب شاعری ایک ایسا سوال ہے  
 جسے فی الحال نظر انداز کرنا ہی بہتر ہے۔ خراب شاعر نظم مٹا کر ہیئت سے مخلص  
 سمجھ کر خوش آمدید کہہ سکتا ہے۔ نظم مٹا بنات خود مردہ فارم کے خلاف  
 ایک بنیاد تھی یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ نئی فارم کا تیاری یا پرانی فارم کی تجدید  
 تھی۔ یہ اس خارجی وحدت کے خلاف (جو مخصوص ہوتی ہے) داخلی وحدت  
 پر زور دیتی ہے۔ نظم فارم سے پہلے وجود میں آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ  
 فارم کچھ کہنے کی کوشش کے نتیجہ کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ ہاں کے مثال بالکل  
 ایسی ہے جسے علم و عروض کا کوئی قاعدہ اوزان کی اس مماثلت کے ایک ضابطہ  
 کا نام ہے جو یکے بعد دیگرے آنے والے ان شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔ سمجھوں نے  
 ایک دوسرے کو متاثر کیا ہے۔

فارم بنتی اور بگڑتی رہتی ہے لیکن میرا خیال ہے کہ ہر زبان 'جب  
 تک وہ وہی زبان رہتی ہے' اپنے قوانین اور اپنی پابندیاں بھی نافذ کرتی رہتی  
 ہے۔ اور اپنے طور پر آزاد یوں کی اجازت بھی دیتی ہے۔ بول چال کے  
 اپنے لہجے اور آواز کے اپنے سانچوں کو پیش کرتی ہے۔ زبان ہمیشہ بدلتی  
 رہتی ہے۔ اس کے ذخیرہ الفاظ میں دست 'ترکیب نحوی'، تلفظ، لہجہ اور  
 لے — حتیٰ کہ طویل مدت میں اس کا زوال — ایسی چیزیں ہیں جنہیں



شاعر کے لئے قبول کرنا اور انھیں بہترین مصرف میں لانا ضروری ہے۔  
اپنی باری آنے پر وہ اس کی ترقی میں ہاتھ بٹاتا ہے۔ اس کی خصوصیات کو  
برقرار رکھ کر مختلف النوع خیالات کے اظہار کی صلاحیت پیدا کرتا  
ہے اور احساس و جذبات کے ارفع مدارج پیدا کر کے زبان کی خدمت  
کا شرف حاصل کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ تبدیلیوں کو لبیک  
کہے اور دوسروں کو بھی اس سے باخبر رکھے اور ساتھ ساتھ معیار  
سے گرے ہوئے تنزل کے خلاف نبرد آدما بھی رہے۔ میرا مطلب اس معیار  
سے ہے جو اس نے ماضی سے سیکھے ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ وہ آزادیاں  
جن پر وہ عمل پیرا ہو صرف قرینے کی خاطر چاہتی ہیں۔

مذاثری شاعری خود کس جگہ کھڑی ہے اس کا فیصلہ میں آپ پر چھوڑتا  
ہوں۔ میرا خیال ہے کہ اس بات سے سب اتفاق کریں گے کہ اگر گزشتہ بیس سال  
کی تخلیقات کی کسی طرح بھاری بند کی جاسکتی ہے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ  
ایسے زمانے سے تعلق رکھتی ہیں جو مناسب جدید مقامی محاورہ کی تلاش  
میں سرگرداں ہے۔ ہمیں ابھی تھیٹر کے لئے شعری میڈیم کی ایجاد  
میں کافی آگے بڑھنا ہے۔ ایک ایسا میڈیم جس میں ہم معاصر انسانوں کی بات  
چیت اور ان کی آواز سن سکیں۔ جس کے ذریعہ ڈرامائی کردار غافل ترین  
شاعری کا اظہار کر سکیں اور ساتھ ساتھ عام باتیں بغیر نامقولیت کے ہم



تک پہنچا سکیں۔ جب ہم اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں شعری محاورہ  
 کو مضبوط کیا جاسکتا ہے تو اس کے بعد موسیقانہ جامعیت کا دور شروع ہو سکتا  
 ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعہ سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے  
 لیکن یہ بات تو میں بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلے میں موسیقی کے کتنے فنی علم  
 کی ضرورت درکار ہوگی کیوں کہ وہ فنی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے۔ لیکن  
 اتنا ضرور جانتا ہوں کہ وہ خصوصیات جن کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے  
 وہ اذنانِ کھن اور ساخت کے ادراک و شعور سے تعلق رکھتی ہیں۔ میرا خیال  
 ہے کہ شاعر کے لئے یہ تو ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے  
 ہو سکتا ہے کہ ایسے میں تضاد کا اثر پیدا ہو جائے لیکن میں اس بات سے بھی  
 واقف ہوں کہ ایک نظم یا کسی نظم کا ایک بند اس سے قبل کہ وہ لفظوں کے  
 ذریعہ اظہار پائے پہلے کسی مخصوص کھن کی شکل میں شاعر کے ذہن میں ابھرے  
 اور پھر یہ نے 'یہ کھن کسی خیال یا امیج کی یہ آتش کا موجب بنے۔ اس بات  
 کے اظہار سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ کوئی ایسا تجربہ ہے جو صرف میرے  
 ساتھ ہی مخصوص ہے۔ ایسی شاعری کے امکانات بھی موجود ہیں جو کسی  
 موضوع کو پیش کرتے وقت مختلف قسم کے سازوں کی مجموعی آواز سے مماثلت  
 رکھتی ہو۔ نظم میں تغیر کیفیت کے امکانات بھی موجود ہیں جس کا مقابلہ  
 سمفنی یا کوارٹٹ (Symphony or Quartet) کی مختلف



حرکتوں سے کیا جاسکتا ہے۔ شاعری میں موضوع سخن کو گلگی کی ترتیب سے پیش کرنے کے امکانات بھی موجود ہیں۔ ادیرا ہاؤس کے مقابلہ میں کسی نغمہ و سرود کی محفل میں نظم کے جراثیم تیزی کے ساتھ پیدا ہو سکتے ہیں۔ اس سے زیادہ میں کچھ اور نہیں کہہ سکتا اور اس معاملہ کو ان پر چھوڑ دیتا ہوں جنہیں نے موسیقی کی تعلیم حاصل کی ہے۔ لیکن شاعری کے دو اہم فرائض کے بارے میں پھر میں آپ کو یاد دلاتا ہوں۔ موسیقار جماعت میں زبان کتنی ہی آگے کیوں نہ بڑھ جائے۔ ہیں ایک ایسے دور کی امید رکھنی چاہیے جب شاعری ایک بار پھر روزمرہ کی بات چیت اور محاورہ کی یاد تازہ کر سکے۔ ایسے ہی مسائل ہمیشہ پیدا ہوتے رہتے ہیں اور نئی شکلوں میں سامنے آتے رہتے ہیں اور اسی طرح ہمیشہ شاعری کی (جیسا کہ ایف۔ ایس۔ اولیور نے سیاست کے بارے میں کہا ہے) نامختتم مہمات جاری رہتی ہیں۔



## شاعری اور ڈرامہ

پہلے میں آپ سے ایک سوال کرتا چلوں کہ آخر ڈرامہ نشر کے بجائے نظم ہی میں کیوں لکھا جائے۔ بظاہر تو یہ سوال آسان معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل اس کا جواب اتنا سہل نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ آپ ان لوگوں میں سے ہوں جو شاعری کو پسند کرتے ہیں اور اس لئے اس کے جواز کی ضرورت ہی محسوس نہ کرتے ہوں یا پھر ان لوگوں میں سے ہوں جو تھیٹر کو تو پسند کرتے ہیں لیکن وہاں شاعری کی سرے سے ضرورت ہی محسوس نہیں کرتے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ ایسے بھی کچھ لوگ ہیں جو واقعتاً شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ اسی لئے میں پہلے ہی یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ خواہ آپ شاعری کو پسند کرتے ہوں یا نا پسند کرتے ہوں یہ ذریعہ اظہار تھیٹر کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتا ہے۔ ایک زمانے سے نشر کے مکالمے تھیٹر میں عام اور مقبول رہے ہیں ہم پر اب تک البسن کا اثر موجود ہے۔ میرا مطلب نشر والے کا البسن ہے اور ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں کہ دراصل البسن ایک شاعر تھا کہ جس نے تقریباً سارے کھیل نشر میں لکھے۔ یہ بات تو عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ نظم ایک



ایسا ذریعہ اظہار ہے جسے تھیٹر نے مکالمی باہر کر دیا ہے اور یہ کہ ذریعہ صرف بیرون  
 کے قصہ کہانیوں کے لئے مورد دل ہے یا پھر قدیم اور زمانہ ماضی کے کھیلوں کے لئے۔  
 اور یہ کہ جدید مسائل اور جدید رجحانات کا اظہار صرف نثر ہی میں ہو سکتا ہے۔  
 حقیقت بھی یہ ہے کہ تھیٹر کے شائقین شاعری کی طرف سنجیدگی سے توجہ بھی نہیں دیتے  
 تا وقتہ کہ وہ یا تو شیکسپیر کا ڈرامہ ہو یا پھر شکر اور بسین کا۔ اور یا پھر  
 کوئی ایسا ڈرامہ لگا رہو جسے مرے ہوئے ایک زمانہ گزر چکا ہو لیکن ان سب  
 باتوں کے باوجود میرا خیال ہے کہ عظیم جدید ڈرامہ نگار جسے البسن۔ اسٹرنڈ برگ  
 یہاں تک کہ جنخوف بھی، اصل میں شاعر تھے جن کی صلاحیتیں نثر کی پابندیوں کی  
 وجہ سے حدود درجہ متاثر ہوئی تھیں۔ لیکن برخلاف اس کے میں ان لوگوں کی داد دیتا  
 چاہتا ہوں کہ جنہوں نے ہمارے اپنے زمانے میں تھیٹر کے سلسلہ میں کچھ تجربات کئے  
 ہیں اور خصوصاً ولیم شیکسپیر، ایوگوداں، ہوف فیس، تھل وغیرہ۔ یہ وہ شاعر  
 تھے جو ڈرامہ نویس بھی تھے اور جنہوں نے اس زمانہ میں جب کہ تھیٹر میں نثر غالب  
 اور مقبول تھی شاعری اعدائے شیعہ کے قدیم روایتی رشتے کو زندہ اور برقرار رکھا  
 گزشتہ پندرہ سال میں کم از کم انگلستان میں ایسے بہت سے نوجوان شاعر پیدا  
 ہوئے جنہوں نے تھیٹر میں تحریر کئے۔ اس سلسلے میں آڈن میکلیں۔ اسینڈر اور  
 جدید ترین نسل کے شعراء رونالڈ ڈنکن۔ نورمن لکسن۔ اینے رڈلر۔ کرسٹوفر فرای کے  
 نام لئے جاسکتے ہیں۔ تمام دوسرے انگریزی شعراء، شیکسپیر کے غالب اثرات اور



شاید ہماری اپنی زبان کے مزاج کی وجہ سے بھی انگریزی شعرا کا رجحان ہمیشہ اسٹیج کی طرف رہا ہے۔ لیکن میل خیال یہ ہے کہ شاعری کو اسٹیج پر ایک بار بھر مقبول کرنے کے لئے جیسے کہ وہ آج سے چار سو سال قبل تھا، ہمیں اپنی ایک اور نسل کا کوششوں کی ضرورت پڑے گی۔ لیکن اس کے ساتھ یہ شرط ہے کہ اس نسل کو بھی فضا ایسی ہی سازگار ملتی رہے۔

یہاں وہ مسئلہ ہے جس کے متعلق میں اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے میں یہ بات واضح کر دوں کہ آخر میں منظوم ڈرامے سے چاہتا کیا ہوں؟ وہ کون سا مقصد ہیں جن کو اسے قائم کرنا ہے۔ اور تھیٹر کے عام شائقین میں ایک بار پھر مقبول ہونے کے لئے وہ کون سا راستہ ہے جس پر اسے چلنا ہے۔ دوسرے یہ کہ میں ان وجوہات کو بھی واضح کرنا چاہتا ہوں کہ جن سے اس کا اندازہ ہو سکے کہ نظم تھیٹر کے لئے نثر سے زیادہ وسائل رکھتی ہے۔ اس سلسلہ میں زیادہ تر مثالیں میں اپنے ہی تجربات سے پیش کر دوں گا۔ یہ بات کسی خود پسندی کی بنا پر نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اپنے نظریات اور مسلح نظر، اپنی جزدی کامیابی یا ناکامی کو اپنے دوسرے ہم عصر شعراء کے تجربات و تخلیقات سے کہیں بہتر سمجھا ہوں اور کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ میری اپنی تخلیق کا ارتقا ان عام نتائج کو جو میں اخذ کرنا چاہتا ہوں، زیادہ بہتر طریقہ پر واضح کر سکتا ہے۔

میرا پہلا کھیل 'مردان کیتھڈرل' (Murder in Cathedral)



قبولیت عام کی ان حدود سے تجاوز نہ کر سکا جو عموماً جدید منظوم ڈرامے کے حصہ میں  
آئی ہے۔ اس سلسلہ میں ایک وجہ تو یہ تھی کہ یہ ایک مذہبی ڈرامہ تھا اور دوسری وجہ  
یہ کہ اس میں وہ تاریخی واقعات پیش کیے گئے تھے کہ جو آج سے آٹھ سو سال قبل  
دفع میں آئے تھے اور جن سے میرے سامعین بھی خوب اچھی طرح واقف تھے۔  
مذہبی اور تاریخی موضوعات کی وجہ سے شاعری بہر حال ایسی پر ہمیشہ قابل برداشت  
رہی ہے اور اگر تھیکر کے عام شائقین اور ڈرامہ کے معمولی نقاد ایسی شاعری کو  
بھی سنجیدگی سے قبول نہیں کرتے تو اس کے یہ منہی ہوتے ہیں کہ وہ مذہب اور تاریخ  
کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف سامعین کی وہ  
جماعت جو مذہبی اور تاریخی کھیلوں کو دیکھنے کے لئے جمع ہوتی ہے۔ وہ لازماً  
شاعری کو موزوں ذریعہ اظہار کے طور پر قبول کرنے کے لئے بھی ضرور تیار  
ہو کر آتی ہے۔ لیکن ایک مذہبی تاریخی ڈرامہ شاعر کے لئے زبان کے  
خاص مسائل پیدا کر دیتا ہے۔ الفاظ اور محاورے جو استعمال کئے  
جائیں وہ ہو بہو وہ نہیں ہونے چاہئیں جو اس زمانے میں مستعمل ہیں۔ آپ کو اپنے  
سامعین کو عہد ماضی میں لے جانا ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کا بھی  
خیال رہے کہ وہ حد درجہ قدیم اور عہد عتیق کے بھانہ ہوں کیوں کہ آپ کو کوہار  
واقعات کے علم اور موقع و محل کو اس قدر حقیقی شکل میں پیش کرنا ہوتا ہے  
جیسے وہ کل ہی ہوئے ہیں۔ اس کے لئے اسلوب کو "غیر جانبدار" ہونا چاہیئے



اور اسے ماضی و حال دونوں کی ملی جلی عکاسی کرنی چاہیے۔ میرے اس  
 کھیل میں نظم کو ایک مثالی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے۔ بعض جگہ قافیہ کے  
 استعمال سے اور بعض جگہ سحر فی صفت (Alliteration) کے استعمال  
 سے۔ اس کھیل میں گہرے ہوئے وزن اور مخدومات کا استعمال بھی شیکسپیر سے  
 پہلے کی شاعری کے دور کی طرف لے جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس ڈرامہ کو  
 سن کر سامعین کو فردن وسطی کے ڈرامہ ایوری مین (Every man)  
 اور جو دھویں صدی کے (Piers Plowman) کی شاعری کا احساس  
 ملنے ہوتا رہتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ بارہویں صدی کی زبان کو  
 جس پس منظر میں یہ ڈرامہ لکھا گیا تھا، دوبارہ استعمال کرنے کا سوال تو پیدا  
 ہی نہیں ہوتا تھا اور وہ اس لئے کہ وہ زبان قطعی طور پر آج کے انگریزی سامعین  
 کی سمجھ میں نہیں آ سکتی تھی۔ اس لئے میں نے ان خطبوں کو جو درمیان میں آئے  
 تھے نشر میں لکھا اور ان کے لئے وہ اسلوب اختیار کیا جو سترہویں صدی کے  
 ابتدائی انگریزی خطبوں میں استعمال ہوتا تھا۔ لیکن ابھی بھی عہد عشق اور  
 متردک الفاظ و تراکیب سے پاک رکھا۔

اس ڈرامہ میں مجھے ہنسیت کے ان عام مسائل سے بھی دوچار ہونا پڑا  
 جن سے انگریزی زبان میں منظوم ڈرامہ لکھنے والے کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہی  
 نہیں بلکہ جن سے ہر اس زبان کے جدید منظوم ڈرامہ نگار کو بھی واسطہ پڑتا ہے



جس کی روایت کا سلسلہ طویل اور گہرا ہے۔ انگریزی کا مسئلہ دراصل شیکسپیر کے اشارے سے بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے اور ساتھ ساتھ آزاد نظم کے غیر مقفے (Amlic Tetrameter) سے بچنا بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے جو انگریزی شاعری کا عام معیار بن کر رہ گیا ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے ہر اس شاعر نے جس نے منظوم ڈرامہ لکھنے کی کوشش کی ہے اسی وزن کو استعمال کیا ہے۔ وہ نہ تو شیکسپیر کی شاعری کی آواز بازگشت سے بچ کر نکل سکے ہیں اور نہ تمام اس غیر درامائی شاعری کی آواز سے اپنے دامن کا بچا سکے ہیں جو اس بحر میں لکھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے ان کی زبان سے مکالماتی انداز اور بات چیت کے لہجہ کا احساس نہیں ہوتا۔ اس احساس کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ اپنے زمانہ کی سی بات چیت کا انداز اختیار کیا جائے۔ اپنے عظیم ہلوف کے زمانہ کی بات چیت کا سا انداز اختیار کرنا نہیں چھین مرے ہوئے کھجا صدیاں گزر چکی ہیں۔ ایک بے موقع سی بات ہے۔

بہر حال کم از کم میں نے سترکسیر کی تقلید نہیں کی اور نہ میں نے اسی قسم کے شعر لکھے جس قسم کے میں نے اپنی غنائی نظموں میں لکھے تھے۔ بلکہ میرے ذہن پر تو یہ خیال مسلط تھا کہ مجھے ایسے شعر لکھنے چاہئیں کہ جو صرف دھن میں اس کھیل اور اس کے موضوع پر پورے اثر سکیں۔ اسی سلسلہ میں میں نے کوئی عام مسئلہ بھی حل نہیں کیا۔ اس کے خلی دو وجوہ ہیں۔ ایک تو وجہ یہ ہے کہ اس



ڈرامہ میں میں نے زیادہ تر کورس کے استعمال پر انحصار کیا ہے۔ اس کے لئے بھی میرے پاس دو جواز ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کھیل کا بنیادی گل۔ تاریخی واقعات اور وہ اضافے بھی جو میں نے خود کئے تھے کافی محدود تھے۔ میں کر داروں کی تعداد بھی بڑھانا نہیں چاہتا تھا۔ اور ساتھ ساتھ میں بارھویں صدی کی سیاست کا تاریخی رد و زنا مجھے بھی نہیں لکھا چاہتا ہوں۔ میں تو صرف موت اور خرابات کے مسئلہ پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرنا چاہتا تھا۔ مستقل عورتوں کا کورس میرے لئے حد درجہ مددگار ثابت ہوا۔ ان عورتوں کے اپنے جذبات کے اظہار سے ڈرامہ کے بنیادی عمل کی اہمیت بھی واضح ہو گئی۔ دوسرا محرک یہ تھا کہ ایک شاعر کے لئے بھین کی سادہ سال (choral verse) لکھنا ڈرامائی مکالموں کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے۔ کیوں کہ یہ کچھ اس قسم کی چیز ہوتا ہے جس پر وہ پہلے ہی اسے قدرت حاصل کر چکا ہوتا ہے اور کورس کا استعمال مختصر ٹیکنیک کی کمزوریوں کو چھپا کر اس کے زور اور قوت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اسی وجہ سے میں نے یہ سوچا کہ منظوم ڈرامہ مجھے اس وقت تک نہیں لکھنا چاہیے۔ تاوقتیکہ میں یہ نہ دیکھ لوں کہ میں بغیر کورس کے بھلا اچھے منظوم ڈرامے لکھ سکتا ہوں۔

مرڈر ان کیتھڈرل (Murder in Cathedral)

کے بعد میں نے یہ محسوس کیا کہ تین مسئلے اب بھلا ایسے ہیں جو حل نہیں ہو سکتے ہیں۔ پہلا تو یہ تھا کہ شکر کی ہیئت اور زبان کے انتخاب کا مسئلہ۔ ایک ایسی زبان جو ہر اس



موضوع پر جسے میں لکھنے کے لئے پسند کروں اپوری آری کے۔ دوسرا مسئلہ تھا ایسے منظوم ڈرامے  
 لکھنے کا جو بغیر غنائی شاعری (Lyric Poetry) کے بھی لکھے جاسکیں اور  
 تیسرا مسئلہ یہ تھا کہ میں یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ آیا میں نثر کے استعمال کو قطعی طور پر ترک بھی  
 کر سکتا ہوں یا نہیں؟ ” مرڈران کیتھڈرل“ میں نثر کے دو ٹکڑوں کو میں نظم میں نہ لکھ سکا تھا  
 جس رنگ کے شعر میں نے اس ڈرامہ میں استعمال کئے سامعین کو اس امر کا احساس رہا کہ جو کچھ وہ سن  
 رہے ہیں شعر میں سن رہے ہیں۔ ان لوگوں کے لئے بھی جو پابندی کے ساتھ گرجا جاتے ہیں منظوم  
 وعظ ایک نامانوس کی چیز ہے اور اس طرح اگر اس موقع پر میں نثر کے بجائے نظم کا استعمال کرتا تو  
 اس طرح تعیناد وعظ کا فریب اور طلسم بھی ٹوٹ جاتا۔ پھر یہاں ہنر میں میرے سوراؤں  
 (Maiden) کی تقریریں ہیں جو اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ وہ ایسے لوگوں میں تحریر کر رہے  
 ہیں جو مرنے کے آٹھ سو سال بعد زندہ ہیں جب نظام العمل میں نثر کا استعمال بڑا موثر اور کارگر  
 ثابت ہوا۔ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ سننے والوں میں دل جمعی اور اطمینان سے ایک گونہ شدید  
 تاثر (Shock) پیدا کیا جائے۔ لیکن یہ بھی دراصل ایک قسم کی چال اور ترکیب تھی جس  
 کی دیسے تو کوئی خاص افادیت نہ تھی لیکن یہ انداز صرف اسی کھیل کے لئے بہتر اور موزوں تھا۔ یہ تو  
 خیر بہت دور کی کوڑی ہے اگر اس بات پر غور کیا جائے اور اس کی وجوہات کو سمجھا جائے کہ آخر  
 پھر شیکسپیر نے نثر میں سین کیوں لکھے اور آج ہم کیوں نہیں لکھ سکتے؟ اس سلسلے میں بس  
 اتنا ہی کہہ دینا کافی ہوگا کہ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید منظوم ڈرامہ اپنا جواز  
 اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا جب تک وہ ”ہر بات“ کو نظم میں کہنے کی صلاحیت



پیدا نہ کر لے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ کہہ کر میں بات پر زور دینا نہیں چاہتا کہ ڈرامائی شاعری کا تاریخی واسطی کی موضوعات کو رسی اور مغربی یورپ کے روایتی ڈرامائی شعری ہیئت کو قطعاً خارج کر دیا جائے۔ میں یہ بات بھی کہنا نہیں چاہتا کہ موضوع کردار اور مقام صرف وہی بن سکتے ہیں جو جدید زندگی سے متعلق ہیں یا یہ کہ منظوم ڈرامہ میں صرف مکالمے ہی ہونے چاہئیں اور شعر کے لئے اب کبھی نئی ہیئت کی ضرورت ہے۔ میں صرف اپنے لئے قانون وضع کر سکتا ہوں اور میں وہی راستہ اختیار کر رہا ہوں جو میرے لئے واحد راستہ بن سکتا ہے۔ اگر شعری ڈرامہ کو دوبارہ اپنی جگہ حاصل کرنی ہے تو اسے اس بات کو دیکھنا ہوگا کہ وہ تمام چیزیں پوری کر سکتا ہے جن کے متعلق اب تک یہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ نثر میں بہتر طریقہ براد ہو سکتی ہیں جہاں تک تاریخی کھیلوں کا تعلق ہے سامعین صرف ان کرداروں کی زبان سے جو اگلے زمانہ کے لبادوں میں بلبوس نظر آتے ہیں شاعری کو قبول کرنے کو تیار ہیں لیکن اب ضرورت اس امر کا ہے کہ وہ شاعری کو ان کرداروں کی زبان سے بھی قبول کریں جو جدید لباس پہنے ہوئے ہوں۔ جو جدید قسم کے مکانوں اور فلیٹ میں رہتے ہوں ٹیلیفون اور موٹر کاری استعمال کرتے ہوں۔ سامعین شاعری کو کورس کے ذریعہ قبول کرنے کو اس لئے تیار ہیں کیونکہ یہ بھی جدید زندگی سے کافی دور کی چیز ہے۔ جب یہ ہے کہ جدید سامعین کو رسی کو ڈرامہ نہیں بلکہ شاعری سمجھتے ہیں اور بالآخر سامعین اسی شاعری کو قبول کرتے ہیں جو ان کے



کلاسیکی شاعروں سے رنگ میں نظر آتی ہے اور جس سے ان کے کان مانوس رہے ہیں لیکن  
 دراصل یہ وہ لے ہے جو زبان کی ترقی کے ساتھ بے قسری ہو گا ہے اور جس نے زبان کی  
 ترقی کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ اب میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کا دور دنیا میں دایس لانا ہے  
 جس میں سامعین رہتے ہیں اور جس دنیا میں بھٹکے دایس آکر وہ دوبارہ لوٹ  
 آتے ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی نہیں ہے کہ ہم سامعین کو کسی ایسی غیر حقیقی دنیا میں  
 لے جائیں جو ان کی اپنی دنیا سے قطعی الگ ہو اور جہاں پہنچ کر شاعر کا زبان استعمال  
 کی جا سکے۔

ڈرامہ نگاروں کا آئندہ نسل سے جو کچھ چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ وہ ہمارے  
 تجربوں سے پورا استفادہ کر کے ڈرامہ میں اپنی زبان اور ایسے کردار پیش کریں کہ سامعین کو اس  
 پر کام کرنے والے لوگ بالکل اپنی ہی طرح کے نظارے اور وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ہم  
 بھی تو شاعری میں بات کر سکتے ہیں۔ اس طرح وہ اجنبی اور مصنوعی دنیا سے بچ جائیں  
 گے اور ان کی معمولی روزمرہ کی بے کیف اور تیرہ و تار دنیا بدل کر جگمگا اٹھے گی۔ اگر شاعر  
 ان کے لئے ایسا نہیں کر سکتا تو پھر وہ بذات خود ایک زائد قسم کی آرائش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔  
 اسی لئے میرے ذہن میں یہ خیال یک رہا تھا کہ اپنے دوسرے کھیل کے لئے  
 میں کوئی ایسا موضوع چوں جو ہم عصر زندگی سے متعلق ہو جس کے کردار ہمارے اپنے کردار  
 ہوں جو ہماری اس دنیا میں رہتے سمجھتے ہوں۔ اور ہمارے ہمارے کپڑے پہنتے ہوں  
 "دی فیملی ری یونین" (The Family Reunion) میں میرا



بنیادی خیال یہ تھا کہ میں شاعری میں ایک ایسا ہیئت تلاش کر دوں جو جدید زندگی کے  
 زیادہ سے زیادہ قریب ہو۔ اور جس میں عام باتیں روزمرہ کی زندگی کے اقوال اور  
 فقرے بغیر کسی تعویذ اور نامتو لیت کے پیش کئے جاسکیں اور جس میں بے حد شاعرانہ  
 زبان بغیر کسی دوسرے سے متاثر ہوئے استعمال کی جائے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس  
 سلسلے میں کچھ ترقی ضرور کی ہے۔ اس کھیل میں سوائے اخبار کے ایک مختصر سے حوالے  
 کے 'نثر بالکل نہیں ہے' میں نے روایتی کورس سے بھی سمجھا چھڑا لیا ہے اور اس کی  
 جگہ ایسے غنائی حصے پیش کئے جو ایسے انگریزوں کی زبان سے ادا کئے گئے جنہوں نے عام  
 مکالموں میں بھی حصہ لیا تھا اور جن کا کھیل میں ایک علیحدہ پارٹ بھی تھا۔  
 اب جب کہ میں اس بات کا اعتراف کر رہا ہوں کہ میں شاعری کی حیثیت سے  
 اس کے غنائی حصوں کو اب بھی پسند کرتا ہوں، مجھے اس کا بھی احساس ہے کہ اس  
 میں شاعری کچھ زیادہ ہی نمایاں رہی۔ اس کے کچھ حصے اطالوی اوپرا کے ایسیا  
 (Aria) کے رنگ میں لکھے گئے تھے جس میں عمل صرف اس لئے رک جاتا  
 ہے تاکہ سامعین غنائی ساز کی گت اور اس کے وقف سے محفوظ ہو سکیں۔ دی فیملی  
 ری یونین میں میں نے ایسا شعر کا انداز اختیار کیا تھا جو ڈرامائی نہیں تھا۔  
 اور ڈرامہ کے سلسلے میں بھی میں نے زیادہ تر اٹھارائیس جیسے (Nesheglue)  
 کے ساتھ ادبی ملاقات پر کیا تھا۔ اس لئے میں اپنے دوسرے کھیل میں کلاسیکی ڈرامہ  
 کی ساخت اور وضع کے ہر حوالہ کو نظر انداز کرنا چاہتا تھا۔ اور



اسی کے ساتھ ساتھ شاعری برائے شاعری کو بھی ترک کرنا چاہتا تھا۔

میر کا خواہش یہ تھا کہ اور اب بھی ہے کہ ایک ایسا منظوم ڈرامہ لکھا جائے جس میں سامعین اپنے دماغ کو کسی خاص ماحول میں لے جائے بغیر شاعری کو سن سکیں۔ میں ایک ایسا کھیل لکھا چاہتا ہوں جس میں سامعین غیر شعوری طور پر شعر کے کرد و زن سے متاثر ہو سکیں اور انھیں اس بات کا احساس ہی نہ ہو کہ جو کچھ دکا رہے ہیں وہ سب کچھ شعر میں ہے۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ سامعین کو شاعری کا احساس ہی شدید لمحات کے موقع پر ہو۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ ایسے موقعوں پر وہ یہ محسوس نہ کریں کہ وہ ٹی ایس اٹلیٹ کے شعروں کو سن رہے ہیں بلکہ وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ڈرامائی عمل ایک ایسے نقطہ پر پہنچ گیا ہے جہاں کرداروں کی زبان از خود شاعری بن گئی ہے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ احساس لوگوں کی زندگی میں ایسے موقع آتے ہیں جب وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اگر وزن ابجر اور الفاظ ان کے پاس ہوتے تو وہ اپنے محسوسات کو بہتر طریقہ پر شعری میں بیان کر سکتے تھے۔ میں اپنے تیسرے کھیل میں کہاں تک اور کس حد تک کامیاب ہوا اس کے بارے میں تو میں کچھ نہیں کر سکتا۔ اس کا فیصلہ تو آپ خود کریں گے لیکن اتنا میں ضرور جانتا ہوں کہ اگر میں یہ بتا دوں کہ میری کوشش اس سلسلہ میں کیا تھی تو شاید اس صورت میں آپ بہتر فیصلہ کر سکیں گے۔ یہ بات دیکھ کر مجھے یک گونہ اطمینان ہوا کہ کئی نقاد اس کا فیصلہ ہی نہ کر سکے کہ ڈرامہ نظم میں تھا۔



یا نثر میں۔ اس سلسلہ میں میرا خیال یہ ہے کہ سامعین پر شعر کا غیر شعری اثر اس کے تاثر کا ایک بہت ضروری حصہ ہے اور اس کے استعمال کا بہترین جواز بھی !

اس سے قبل کہ میں اس سلسلہ میں ویسے پیش کرتا چلا جاؤں اور یہ بتاؤں کہ شاعری کا مجدد ڈرامہ کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتا ہے، میں ایک عظیم شعری ڈرامہ کے ایک صحن کا مختصر تجربہ کروں۔ یہ صحن اس کھیل کا پہلا ہی صحن ہے۔ میں اس کو اس لئے مثال کے طور پر پیش کر رہا ہوں کہ یہ ایک ایسے موقع پر آتا ہے جہاں شدید لمحات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ کوئی ایسا صحن بھی نہیں ہے جس میں آپ کو شعر کا عنصر کے حد درجہ نمایاں ہونے کی توقع ہو۔ یہ صحن خالصتاً ڈرامائی معیار سے ایک مکمل اقتضا ہی صحن ہے۔ ڈرامہ نگار اس صحن سے اپنے کھیل کا راستہ بناتا ہے اور سامعین میں زبردست دل چسپی پیدا کرتا ہے۔ پھر یہ صحن نہیں میں نے اسے اس لئے بھی چنا ہے کہ یہ مہلٹ کا پہلا صحن ہے۔

جب ہم اسٹیج پر مہلٹ کے پہلے صحن کو دیکھتے ہیں تو جس چیز پر ہماری توجہ نہیں جاتی وہ ہے انداز بیان کا حیرت انگیز انحراف۔ یہ ایک ایسا جامع صحن ہے جس میں کوئی بھی بات فاضل یا زائد نہیں ہے۔ اس بات کا اندازہ ہمیں صرف اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بار بار اسے پڑھتے ہیں اور اس کا وقت ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے کہ ہمارے سامنے کیا پیش کیا گیا ہے اور کس کس انداز سے۔ پہلی بائیس سطریں سادہ ترین الفاظ اور مانوس محاوروں کی مدد سے لکھی گئی ہیں۔ اس منزل تک پہنچنے



کے لئے جہاں پہنچ کر وہ یہ باتیں سنا لکھ سکا، شکبیر کو اسٹیج کے لئے لکھتے  
لکھتے برسوں گزر چکے تھے اس کی ابتدائی تحریروں میں ایسی موثر سادہ بیانی اور  
پرکاری نظر نہیں آتی۔ اسے بات چیت، حکامات، انداز اور مقامی شاعری کو راجہ  
رومیو جیولٹ میں برس کا کردار ہے اور جس میں تقریر کی بے تکلفی کا تاثر شفا  
سے یہ لکھا گیا ہے) حیت ڈرامائی مقاموں کی شکل میں ڈھالنے کے لئے برسوں ریاض کرنا  
کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کر سکتا جب  
تک وہ اسے شعری لکھ کے جو بناوٹ سے پاک ہوں جو صاف شفاف ہوں آپ شاعری  
کو صرف شاعری کے لئے نہیں سنتے بلکہ نوڈا اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جب  
آپ ہلٹ کے ابتدائی شعر سنتے ہیں تو آپ کی توجہ اس بات کی طرف نہیں جاتی کہ  
کردار نثر میں بول رہے ہیں یا نظم میں۔ شعریم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم  
نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں۔ ہمیں  
اس موقع پر سوائے اس کے کچھ خبر بھی نہیں ہوتی، کہ کیرا لودرات ہے۔ افسران  
ایسی نور (Sainore) کی فہم کی حفاظت کر رہے ہیں اور چاروں طرف  
بدشگون، اکٹا دینے والا عمل ہو رہا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے میرا مطلب  
ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈرامہ میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ سامعین خوبصورت  
شاعری سے فوری طور پر محظوظ ہو سکیں۔ میرا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ مصنف اپنی  
ڈرامائی صلاحیتوں سے ایسا درغلالے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ ایسے



موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہو رہا نہیں سکتا تھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ حقیقی ڈرامہ نگار شاعر ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات کو مٹا دیتا ہے اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈرامہ نگار ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ موقع محل کے لحاظ سے موزوں، چوکیداروں کے کردار کے مطابق، مختصر، جیت اور بے ساختہ جملوں سے شروع ہو کر فوری ضرورت کے مطابق، کرداروں کو واضح کرتے ہوئے اس سین کے شر شاہکار درباریوں کے نمودار ہونے کے بعد، ایک آہستہ تر حرکت کے ساتھ سبک رانکاری سے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔

”ہموریشیو کہتا ہے کہ یہ صرف ہمارا واسطہ ہے۔“ اور یہ حرکت بادشاہ کی روح (روح) کے نمودار ہونے کے فوراً بعد سنجیدگی اور شوکت سے بدل جاتا ہے۔

اے غاصب ارات کے دقت تو کون ہے؟ لگے ہاتھ یہ بات بھی ذہن نشین رکھئے کہ فعل ”مغصب“ کے استعمال سے ڈرامہ کے پلاٹ کی طرف بھی ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور لفظ ”ملک مغلم“ کا استعمال بڑی چابک دستی کے ساتھ ہیں یہ بات یاد دلانا ہے کہ یہ روح کس کی ہے؟

”اک طرح وہ غصہ کرتا ہوا دکھائی دیتا تھا، جب وہ غصہ میں جھک رہا ہوا۔“

پولینے والوں پر جو برف پر چلنے والی گاڑیوں میں تھے، دار کرنے لگا تھا۔

یہاں تک مرتبہ پھر ”روح“ کے نمودار ہونے کے بعد اور ہموریشیو کے جواب کے ساتھ



بے ربط طریقہ پر وزن اور بحر بدل جاتے ہیں الفاظ غیر مسلسل حرکت کو روک لیتے ہیں۔

”ہم اس وقت ذلت کر رہے ہیں۔ وہ اس قدر شاندار ہے۔ اور ہم اس پر تشدد کا ارادہ کرتے ہیں۔“

اور یہ سین مارسیس کی تقریر کے ساتھ ایک خاص بلندی پر پہنچ جاتا ہے۔

”مرغ کی بانگ سن کر وہ غائب ہو گیا۔“

کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس زمانہ میں جب چارے بچانے والے حضرت عیسیٰ کی رسالت کا زمانہ آتا ہے صبح کے وقت بولنے والی چڑیا رات بھر گاتی رہتی ہے۔“

اور پھر پھر شور کے جواب سے۔

میں نے بھی ایسا ہی کچھ سنا ہے اور ایک حد تک اس پر یقین بھی کرتا ہوں مگر دیکھو صبح سرخ مائل چادر میں لیٹا ہوا دور مشرقی پہاڑی پر چڑھا ہوا اس پر قدم قدم آرہا ہے۔

میں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیے۔

یہ عظیم شاعری ہے اور بے انتہا ڈرامائی بھی۔ لیکن یہ ڈرامائی اور شاعرانہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ جب ہم اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس سے ایک قسم کا موسیقانہ نقش (Musicality) ابھرتا ہے کہ جس نے ہمارے جذبات کا نبض کو غیر



شعری طور پر دھیما بھی کر دیا ہے اور تیز بھی۔ یہ بات دیکھئے کہ مارسلیس کے آخری الفاظ میں سوچے کیجئے شاعرانہ انداز کا احساس ہوتا ہے۔ جب ہم یہ مصرعے پڑھتے ہیں —

”مگر دیکھو! صبح سرخ، مائل چادر میں لپٹی ہوئی دور مشرقی

پھاڑی پر پڑی ہوئی اوس پر قدم قدم آ رہا ہے۔“

تو ہم ایک لمحہ کے لئے کرداروں سے آگے نکل جاتے ہیں۔ ہوریشیو کی بات حیت سے کسی بد نظمی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سین کے تغیرات قاذن کے تابع رہتے ہیں اور ساتھ ساتھ موسیقار اور ڈرامائی بھی۔ ذرا دیکھئے کہ ہوریشیو کے دو مصرعوں سے پہلے اپنی کام میں نے دو مرتبہ حوالہ دیا ہے، تمہید کے طور پر ایک سطر سادہ ترین مقامی زبان میں ادا کی گئی ہے جو نظم بھی ہے اور نثر بھی۔ اور اس کے فوراً بعد وہ ایک بے ربط سی ترکیب استعمال کرتا ہے جو اسٹیج کی ہدایت سے زیادہ حسیّت نہیں رکھتی۔

”ہیں اپنا ہرہ ختم کرنا چاہیے!“

اسٹیج کے فوج اور موسیقی کے نقطہ نظر سے عظیم شعری ڈرامہ میں دورخی اور یک رخى نمونے کا تجزیہ اور مطالعہ بھی دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات واضح کی جاسکتی ہے کہ شیکسپیر نے اس موسیقار نمونے کو صرف ایک ہی سین میں پیش نہیں کیا بلکہ پورے کھیل میں اس بات کو قائم رکھا ہے۔ لیکن اس ایک سین کا مطالعہ یہ بات دکھانے کے لئے کافی ہے کہ عظیم منظوم ڈرامہ کی شاعری صرف مکالموں کی آرائش



ہی نہیں کرتی جو بحیثیت ڈرامہ کے نثر میں بھی اچھی طرح بیان کیے جاسکتے ہیں، بلکہ یہ ڈرامہ کو بے انتہا ڈرامائی اور کچھ سے کچھ بنادیتی ہے۔ یہ اس امر کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ سامعین کے لئے شاعری کا زیادہ اہم کام یہ ہے کہ جب وہ قصیدہ میں بیٹھ کر مہلت جیسے کھیل کو سنتے اور دیکھتے ہیں تو وہ اسی بات سے بالکل بے خبر ہو جاتے ہیں اور پھر اس کا اثر صرف بعض انہی لوگوں پر نہیں ہوتا جو شاعری کو پسند کرتے ہیں بلکہ ان پر بھی ہوتا ہے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں سے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے میری مراد وہ لوگ ہیں جو شاعری کی کتاب لے کر نہ پڑھ سکتے ہیں اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ عظیم منظوم ڈرامہ کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ ایسے لوگ بھی غرضی طور پر شاعری سے متاثر ہو سکیں۔ اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو آج کے ڈرامہ نگار کو ڈرامہ لکھتے وقت اپنے ذہن میں رکھنا چاہیے۔

اب تک نثر پر نظم کی فوقیت کے میں نے دو فوائد گنوائے ہیں۔ ایک تو شاعری دزن کلر انگفٹہ کرنے والا اثر جو غیر شعوری طور پر سننے والوں پر ہوتا ہے اور دوسرا اسلوب کے گھٹتے بڑھتے موسیقانہ اثر سے ڈرامے کے امکانات کو گہرا اور مضبوط کرنے کی قوت۔ ممکن ہے یہ چیزیں آپ کو ڈرامہ میں ایسے اٹھانے معلوم ہوں جو اثر و تاثر میں شدت تو ضرور پیدا کر دیتے ہیں لیکن اس کے اثر کو بد لیتے ہیں ہیں۔ لیکن میں تو اس سے زیادہ کا دعویٰ خود بھی نہیں کرتا۔ میرا دعویٰ تو لے دے کے صرف اتنا ہی ہے کہ ہر وہ چیز جو اسٹیج پر نثر میں بیان ہو سکتا ہے وہ نظم



میں بھی ہو سکتا ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا کہ نظم میں ڈراما کی وسعت  
 نشر سے کہیں زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر میٹرنگ کے ڈراموں میں کوئی کئے۔ وہ نشر میں لکھے  
 گئے ہیں لیکن ان میں وہ تمام خصوصیات ہیں جو شاعری میں ہوتی ہے۔ اور میٹرنگ  
 کے ڈراموں کی اس خصوصیت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن نشر میں شاعرانہ  
 ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ایک ڈرامہ نویس نظم کی بہ نسبت زیادہ یک رنگ اور  
 زیادہ یکساں رہے۔ اسے حقیقت پسندی کو ترک کرنا ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ کردار  
 نگاری کو بھی قربان کرنا پڑتا ہے اور یہ اسی مماثلت اور فرق کو اسٹیج کے کرداروں  
 اپنے اور ان لوگوں کے مابین جنہیں ہم جانتے پہچانتے ہیں۔ قبول کرنے کا نتیجہ ہے  
 کہ ہم ایک کھیل کے مہتمم یا نشان تاثرات حاصل کر سکتے ہیں، خواہ وہ کھیل اعلیٰ  
 یا نشاطیہ۔ دراصل نشر میں شعری ڈرامہ کچھ تو شعری روایت کا درجہ سے محدود  
 ہے اور کچھ ہمارے اس روایتی عقیدہ کی وجہ سے کہ شاعری کے لئے کون سا  
 موضوع مناسب ہے اور اسے پیش کرنے کا کون سا موزوں طریقہ ہے۔

لیکن جہاں تک منظوم اور منشور ڈرامہ کے فرق کا تعلق ہے۔ میں تو یہ  
 کہوں گا کہ بڑا فرق یہی ہے کہ شعری نشر میں ڈرامہ کو زیادہ شاعرانہ ہونا پڑتا ہے  
 اور عام نشر کے کھیل شعور و آگاہی کے اعتبار سے محدود ہوتے ہیں۔ یہ زیادہ سے  
 زیادہ ہیں ایک مخصوص نقطہ نظر کے ماتحت جانی بوجھی دنیا میں لے جاسکتے ہیں اور  
 اس طرح اس دنیا کے بارے میں ہمارے ادراک کو تیز کر سکتے ہیں۔ ہم اس میں اپنی دنیا



کے متعلق بہت کچھ دیکھ سکتے ہیں۔ انسانوں اور مختلف قسم کے لوگوں کے تعلقات اور اختلافات پر اس سے کہیں زیادہ جو کچھ ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں از خود دیکھتے ہیں روشنی ڈال سکتے ہیں۔ اسی میں کرداروں کو ہماری معمولی فہم کے مطابق برتاؤ کرنا پڑتا ہے اور انھیں اسی قسم کی زندگی کا نمائندہ بننا پڑتا ہے جس سے ہم عام طور پر آشنا ہوتے ہیں۔ مشورہ ڈرامے سے ہماری مردہ شعور کی زندگی کے ترتیب دار جذبات و محرکات کے غیر محدود پھیلاؤ اور ان احساسات کی (جن کو ہم صرف خفیف طور پر یا پھر عمل سے غیر ارادی علاحدگی کے لمحات میں دیکھ سکتے ہیں) بڑی حد تک حاشیہ آراہی تو ضرور ہوتی ہے۔ لیکن یہ حاشیہ آراہی ڈرامائی شاعری میں 'عظیم ترین مشورہ ڈرامہ' کے مقابلے میں احساسات کے وسیع تر پھیلاؤ کو بہتر طریقہ پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ ایک منظوم کھیل میں (جیسا کہ نثر کے ڈرامہ میں ہوتا ہے) ڈرامہ نویس کے اشیاء کو کردار کے بالکل مطابق ہونے چاہئیں۔ لیکن ان میں ایک پہلو دار کی ہوتی ہے اور عام طور پر یہ نامعلوم دنیاؤں کے بھاننے نئے راستے کھل جاتے ہیں، اس میں الفاظ کے ذریعہ وہ وہ احساسات بیان ہو سکتے ہیں جو صرف موسیقی کے ذریعہ ہی سے بیان کئے جاسکتے ہیں۔ جب میکیٹھ اپنے مشہور الفاظ 'جو یوں شروع ہوتے ہیں' ادا کرتا ہے۔

”کل اور کل اور کل“

یاجب ادھیلو کا 'اچانک اور غیر ارادی طور پر' اپنے عقد سے بھرے ہوئے خرد اور اس



کے دوستوں سے سامنا ہوتا ہے تو وہ یہ بے ساختہ خوبصورت الفاظ ادا کرتا ہے

اپنی چمک دار تلواروں کو رکھ دو اور نہ

شبنم انھیں رنگ خوردہ کر دے گی

تو ہم صرف یہ محسوس نہیں کرتے کہ شکیبازی نے یہ مصرعے صرف اس لئے لکھے ہیں کہ خوبصورت

مصرعے اس نے کہہ لئے تھے اور وہ ان کو کہیں نہ کہیں استعمال کرنا چاہتا تھا۔ ہم

یہ محسوس نہیں کرتے کہ وہ کردار سے متعلق "غیر ضروری" ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا

ہے کہ یہ سب مصرعے ایک طرح سے کردار سے بہت آگے اور بہت بلند ہیں۔ وہ

الفاظ جو میکتھ نے ادا کئے ہیں مگر در انسان کی ذہنی پریشانیوں کی طرف اشارہ

کرتے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو بے دلی کے ساتھ خواہشات سے محسوس ہو گیا ہے

اور جس کی بیوی نے اپنی خواہشات اس پر ٹھونس دی ہیں اور جس نے خود مر کر

اسے بالکل تنہا اور بغیر کسی وجہ کے اکیلا چھوڑ دیا ہے۔ اور تھیلو کے بول طرز وقار

اور بے خونی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ ہیں اس بات کا بھی احساس دلاتے

ہیں کہ رات کا وقت ہے۔ لیکن یہ مصرعے اس انسان کے ماضی الضمیر اور اندرونی

کو ظاہر کرنے کے علاوہ 'کردار سے آگے بڑھ جاتے ہیں اور ایک لمحہ کے لئے زندگی

عبادت اور رقص کی بلندیوں تک 'ایک خاص شگفتگی کے ساتھ جو عظیم شاعر کا

کا خاصہ ہے 'بلند ہو جاتی ہے۔ اس شگفتگی اور خوش طبعی کے سچے عظیم تر

منجیدگی کا ایک سیلاب رواں دواں نظر آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامائی شاعر



کی عظمت کا نتیجہ ہے کہ وہ ہمیں ایک دم حقیقت کی کئی سطحیں دکھا دیتی ہیں۔

ہم پر کئی تسکوں سے "خیالات کے ڈرامہ" کا تسلط اور غلبہ رہا ہے  
ہو سکتا ہے کہ ڈرامہ نویس کے سامنے کوئی سیدھا سا دایا قول محال قسم کا لاکھ عمل  
ہو یا پھر وہ کوئی ایسا مسئلہ اپنے سامعین کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہو جسے وہ خود  
اپنے طریقہ پر حل کر سکیں۔ یا پھر اس کے سامنے کوئی انسانی نمونہ یا مثالی موقع و محل  
ہو جسے وہ ڈرامہ میں دکھانا چاہتا ہو۔ سامعین اور نقاد اس کی تشریح کرنا

چاہتا ہے۔ وہ پوچھتے ہیں کہ آخر وہ کون سا خیال ہے جسے ڈرامہ نویس  
بیان کرنا چاہتا ہے۔ طارے کے اس ریکارڈ کے پیش نظر کہ شاعری خیالات سے  
پیدا نہیں ہوتی بلکہ الفاظ سے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ڈرامہ خیالات سے پیدا نہیں

ہوتا بلکہ انسان سے وجود میں آتا ہے۔ ایک سنجیدہ قسم کے نقاد نے میر تقی میر کے ڈرامہ  
کی پہلی رات کا مجھ سے یہ سوال کیا کہ میرے کھل کے معنی اور اس کا مفہوم کیا تھا۔ میں نے

اس کا جواب یہ دیا کہ میرا مقصد "کثر" کی تشریح "عظیم تر" کے الفاظ میں کرنا تھا۔ آپ  
کا کیا خیال ہے کہ شکیبیر کیا جواب دیتا اگر آپ اپنی نوٹ بک اور پینسل لئے اس

کے پاس جاتے اور ہملٹ کی پہلی رات کو اس سے یہ سوال پوچھتے کہ صاحب ہملٹ  
ڈرامہ کا مفہوم اور مقصد کیا تھا۔ میرا پناہ مان یہ ہے کہ شاعری اس کے علاوہ

بھی بہت کچھ ہوتی ہے جس سے مصنف بھی نباتات خود واقف نہیں ہوتا۔ یہ سوال کہ  
مصنف کا اس سے کیا مطلب ہے یا نظم لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں اس کا کیا



مفہوم تھا ' بذات خود ایک مہلی اور بے معنی سا سوال ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے  
 کہ ہملت یا کنگ لیر صے کھیل ایک خیال یا ایک تصور کی تعبیر میں۔ ایسے کھیلوں  
 کا تو کام بس صرف اتنا ہے کہ وہ خیالات و تصورات کو سننے اور پڑھنے والوں کے  
 سامنے اشارتاً پیش کر دیں۔ میرا عقیدہ ہے کہ اگر لکھنے والا اپنی رائے دینے  
 ایسا نظریہ پیش کرنے یا اپنی روش کو منہ ڈھنے کی کوشش کرنے لگے تو وہ کبھی بھی  
 تخلیق برانگیزی اور قوت پیدا نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ کھیل میں یہ سب چیزیں  
 ہوں۔ لیکن ایک عظیم کھیل مختلف قسم کے لوگوں کو مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس  
 میں لاتعداد معنی و مفہوم کی صلاحیتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اس میں حدود درجہ پہلو و ادراک ہوتی  
 ہے۔ اس کی ایک ایک بات سے مختلف مطلب نکلتے ہیں اور اس میں ہر نسل کے لئے نئے اور  
 تازہ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ عظیم تخلیق میں  
 تخیل کیا کیا کرشمہ سازیاں دکھاتا ہے۔ اور کیا کیا معنی اپنے اندر چھپا رکھا ہے۔ وہ  
 ہر دفعہ نئی آن اور نئی شان کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر شکسپیر  
 ان تمام تنقیدوں اور تفسیروں کو جو گزشتہ تین سو سالوں میں اس کی تخلیقات پر لکھی  
 گئی ہیں، پڑھتا تو کیا آپ کا خیال ہے کہ وہ کسی ایک نقاد کو یا اس نقاد کے تکرار کردہ  
 کسی ایک جملہ کو دیکھ کر کہہ اٹھتا کہ بس اس آدمی نے مجھے سمجھا ہے۔ میرا مطلب بھی یہی تھا  
 بلکہ وہ تو واقعی اپنے نامختتم اور متنوع معنی کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتا اور اس  
 بات کا صدق دل سے اعتراف کر لیا کہ وہ بذات خود ان تمام معانی سے واقعی نادان تھا



تھا اور آخر میں وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتا کہ صاحب مجھے نہیں معلوم۔ ممکن ہے آپ ٹھیک ہوں۔

یہی وہ چیز ہے جو تخلیقی تحریر کی دوامی اور عارضی اقدار میں امتیاز کرتی ہے۔ عارضی اقدار میں مصنف قطعیت کے ساتھ یہ جانتا ہے کہ اس کا کیا مطلب تھا اور اگر اس پر بھی سامعین اس کی بات کو نہیں سمجھ پاتے تو مصنف اپنی کوشش میں ناکام رہتا ہے اور یہی وہ اس کے سامنے ایک متعین مقصد ہوتا ہے۔ ظاہر کرنے کے لئے ایک نقطہ نظر ہوتا ہے اس لئے جب وہ حالات جس میں وہ لکھا گیا تھا بدل جاتے ہیں تو اس کی تخلیق میں دل چسپی اور جاذبیت ختم ہونے لگتی ہے۔ لیکن ایک حقیقی اور تخلیقی تحریر میں مصنف ایسی چیز پیش کرتا ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا۔ صرف خداوند تعالیٰ ہی مخلوق کو سمجھ سکتے ہیں۔ انسانی تخلیق میں انسان تو صرف ایک آلہ ہے ایک ذریعہ ہے۔ ضروری نہیں کہ مرد اور عورتیں صرف اس بنا پر کہ انہوں نے کچھ کو جنم دیا ہے اسے اچھی طرح سمجھ بھی لیں۔ سمجھنے کے لئے سیکھنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ اگر یہ بات جسمانی نسل کے اعتبار سے درست ہے تو پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ یہی بات فن کارانہ تخلیق کے اعتبار سے غلط ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ بشر کی بہت سی تخلیقات ایسی ہیں جن میں یہ خصوصیات فرادانی کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ حالانکہ مجھے اب بھی اس بات پر شبہ ہے کہ ڈون کوزو (Don Quixote) آنا ہی لازوال اور پہلو دار



ہے جتنا فادست ، یا وہ آئندہ ایک ہزار سال تک زندہ رہ سکے گا۔ کیوں کہ  
 شاعری جہاں نثر کے مقابلے میں اظہارِ بیاں اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے اور  
 جس کے حضور میں شاعر کو سرسجدہ ہونا پڑتا ہے وہاں وہ غیر شعور کا طور پر لے جلد  
 حجابِ قوتوں کو بھی جگا دیتی ہے۔ اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ جس بھرپور  
 طمانیت کی ہم تھیسٹر سے توقع رکھتے ہیں وہ مکمل اور بھرپور طمانیت صرف ڈرامائی  
 شاعری ہی عطا کر سکتی ہے۔



## روایت اور انفرادی صلاحیت

انگریزی ادب میں روایت کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے حالانکہ بڑی اوقات ہم روایت کے نہ ہونے پر اظہارِ افسوس تو ضرور کرتے ہیں لیکن ویسے ہم کسی مخصوص روایت، یا کسی ایک روایت کا حوالہ دینے سے معذور نظر آتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس لفظ کو 'صفت' کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ کہہ دیتے ہیں کہ فلاں کی شاعری "روایتی" یا حد درجہ روایتی ہے۔ یہ لفظ عیب اور مذمت کے علاوہ شاذ ہی کسی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اگر کبھی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا بھی ہے تو مبہم تعریفی معنی میں۔ زیادہ سے زیادہ کسی آثارِ قدیمہ کی تعمیر نو پر اظہارِ پسندیدگی کرنا ہو تو یہ لفظ استعمال کر لیا جاتا ہے۔ انگریزی قوم کے لئے یہ لفظ اسی وقت تک مشکل شکل میں سے مانوس ہو سکتا ہے جب تک کہ اسے آثارِ قدیمہ کی سائنس کے خوش گواری حوالے کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے۔

یقیناً یہ لفظ زندہ یا مردہ ادیبوں کی تخلیقات کی تعریف و توجیہ کے سلسلے میں نظر نہیں آئے گا۔ ہر قوم ہر نسل نہ صرف اپنا تخلیقی مزاج رکھتی ہے



بلکہ تنقیدی انداز طبع بھی رکھتی ہے اور وہ اپنے تنقیدی مزاج کے نقائص اور کمزوریوں سے اپنے تخلیقی جوہروں کی بہ نسبت زیادہ بے خبر اور ناواقف ہوتی ہے۔ فرانسیسی زبان کی تنقیدی تحریروں کے پلندوں کو دیکھ کر ہم فرانسیسیوں کے تنقیدی طریقوں اور مزاج کو سمجھتے ہیں۔ (یا ہمارا خیال ہے کہ ہم سمجھتے ہیں) اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں (اور ہم کیسے بے شعور لوگ ہیں) کہ فرانسیسی ہم سے زیادہ تنقیدی شعور رکھتے ہیں اور بعض اوقات اس پر اتراتے بھی ہیں کہ اسی لئے فرانسیسیوں میں برجستگی اور تازگی ہمارے مقابلہ میں کم ہے۔ شاید ایسا ہو۔ لیکن ہمیں اسی بات کو یاد رکھنا چاہیے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیال آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے۔ اسی طرح ناقدوں کی تنقیدات پر تنقید کرنا بھی کوئی غیبت نہیں ہے اس عمل میں جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم کسی شاعر کی توصیف کرتے وقت اس کی تخلیقات کے ان پہلوؤں پر زور دیتے ہیں جہاں وہ دوسرے شاعروں سے کم سے کم مماثل ہوتا ہے۔ اس کی شاعری کے ان حصوں اور پہلوؤں سے ہم اس کی انفرادیت اور اصل جوہر کی ٹوہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس شاعر اور اس کے بیش ردوں اور بالخصوص اس کے قریباً بیش ردوں میں جو فرق ہے اس پر ہم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور خاص طور پر ان خصوصیات کی تلاش



کرتے ہیں جو اس شاعر کو دوسرے شاعروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں تاکہ اس  
 فرق سے لطف اندوز ہوا جا سکے، لیکن اس کے برخلاف اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ  
 بغیر اس تعصب کے کریں تو ہم اکثر یہ محسوس کریں گے کہ اس کی شاعری کے نہ صرف بہترین  
 بلکہ منفرد ترین حصے بھی ایسے ہیں جن میں مرحوم شعراء اور اس کے اسلاف اپنی  
 لافانیئت کو زیادہ شدت کے ساتھ ظاہر کر رہے ہیں۔ میرا مطلب شباب  
 کے زمانے سے نہیں ہے جب ہر بات کا اثر ہوتا ہے بلکہ مکمل پختگی کے زمانے  
 سے ہے۔

اگر روایت کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سے پہلی نسل کے طریقوں اور کامیابیوں  
 کا آنکھ میچ کر یا ہمے ہمے اتباع کیا جائے تو ایسی صورت میں یقیناً روایت کی  
 حمایت سے گریز کرنا چاہیے۔ ہم نے خود ایسے بہت سے رجحانات کو مرتے دیکھا  
 ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ روایت تکرار ہے بہتر ہے۔ روایت کا معاملہ بہت وسیع  
 اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے  
 تو اس کے لئے بڑے ریاضی کی ضرورت پڑتی ہے۔ اولاً تو اس کے لئے تاریخی شعور کی  
 ضرورت پڑتی ہے جو ہر اس شاعر کے لئے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد  
 بھی شعر کہتا رہے۔ تاریخی شعور کے لئے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف  
 ماضی کی، ماضیت کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور  
 کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس



بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے اپنے  
 ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ  
 تاریخی شعور جس میں لازمان اور زمان کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل  
 ہے وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو  
 کسی ادیب کو زمانہ میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاشرت کا شعور عطا کرتا  
 ہے۔

کوئی شاعر کوئی فن کار خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو اتنا تنہا  
 اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی چیز میں  
 مضمر ہے کہ مرحوم شعراء اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اس کو الگ  
 رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جاسکتی۔ اس کے لئے اسے مرحوم شعراء اور  
 فن کاروں کے درمیان رکھ کر تقابلی و تقادسی کرنا پڑے گا۔ میں اس اصول کو  
 محض تاریخی تنقید میں کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔ یکسانیت و  
 مطابقت کا یہ تقاضا یک طرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب تخلیق ہوتا  
 ہے تو اس کے ساتھ بھی وہی سب کچھ ہوتا ہے جو بیک وقت ان فن پاروں کے  
 ساتھ عمل میں آیا تھا جو پہلے تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجودہ فن پارے خود ہی  
 اپنا ایک مثالی نظام بنالیتے ہیں اور جس میں کسی حقیقی نئے فن پارے کی تخلیق سے  
 خود ہی رد و بدل ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے



سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن اس نئے فن پارے کے آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے ضرورت کا ہوجانا ہے کہ سارے کے سارے موجودہ نظام میں تغیر و تبدل پیدا ہو۔ خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح اس فن پارے کے رشتے اور اقدار پورے نظام میں ایک نئے سرے سے ترتیب پالیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے، جو بھی نظام کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریز ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے اس کے لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے۔ اور وہ شاعر جو اس بات سے واقف ہے وہ ساری مشکلات اور زبردست ذمہ داریوں کو بھی خوب سمجھتا ہے۔

مخصوص معنی میں وہ اس بات سے بھی واقف ہوگا کہ اس کی تخلیقات کو لازماً ماضی کے معیاروں سے پرکھا جائے۔ یہ بات واضح رہے کہ میں نے یہ رکھنے کے لئے کہا ہے قطعاً یہ کر کے لئے نہیں کہا ہے۔ یہ رکھنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم یہ دیکھیں کہ آیا وہ ماضی کے شاعروں سے بہتر ہے یا بدتر ہے یا ان کے برابر درجہ رکھتا ہے اور نہ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کی تخلیقات کو مرحوم ناقدوں کے مسلم احکام کی روشنی میں دیکھا جائے۔ یہ ایک ایسا فیصلہ اور ایسا تقابل ہے جس میں دو چیزیں ایک دوسرے سے نامی جاتی ہیں۔ نئے فن پارے کے لئے یہ مطابقت رکھنا ہی کافی نہیں ہے (اگر دیکھا جائے) تو دراصل یہ سرے



سے مطابقت نہیں ہوگی اور اس طرح نہ تو اسے نئے کا نام دیا جاسکے گا اور نہ  
 وہ صحیح معنی میں فن پارہ کہلائے جانے کا مستحق ہوگا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں  
 ہے کہ نئی چیز زیادہ دقیق ہوتی ہے کیوں کہ وہ بالکل موزوں رہتی ہے لیکن یہ ضرور  
 ہے کہ یہی خوبی اس کی قدر و قیمت کا معیار ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ ایک  
 ایسا معیار ہے جسے آہستہ آہستہ احتیاط کے ساتھ برتنا چاہیے کیوں کہ ہم میں  
 سے کوئی بھی قطعی طور پر فیصلہ دینے کا اہل نہیں ہے ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ  
 اس میں مطابقت پائی جاتی ہے اور اس میں شاید انفرادیت بھی ہے یا اس میں  
 انفرادیت نظر آتی ہے اور یہ دہرانے فن پاروں سے مطابقت بھی دکھائی دے لیکن ہم مشکل  
 تمام یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ بس یہی (فن پارہ) ایسا ہے اور دوسرا کوئی (فن پارہ) ایسا نہیں ہے۔  
 ماضی کے ساتھ شاعر کے تعلق کی اور زیادہ واضح تشریح کے لئے یہ بات  
 ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ وہ نہ تو ماضی کو کوئی ڈالیا پھرتی سمجھ کر قبول کر سکتا ہے نہ  
 وہ اپنی ذات کی کلی طور پر تعمیر ایک یا دو بنی پسندیدگیوں پر کر سکتا ہے۔ وہ نہ اپنی  
 ذات کی تعمیر کلیتاً اپنے کسی پسندیدہ دور پر کر سکتا ہے۔ یہ سارا راستہ ناقابل قبول ہے۔  
 دوسرا نوجوانی کا ایک اہم تجربہ ہے اور تیسرے کی حیثیت ایک خوشگوار اور حد درجہ  
 پسندیدہ تعمیر کی ہے۔ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ مرکزی اور اصل میلان سے  
 واقف ہو اور ضروری نہیں ہے کہ یہ میلان ممتاز شہرت کے مالک اساتذہ ہما میں  
 نظر آئے۔ اسے اس واضح حقیقت سے بھی واقف ہونا چاہیے کہ فن (کسی چیز کو)



آگے نہیں بڑھاتا لیکن فن کا مواد کبھی بھی بالکل ایک سا نہیں ہوتا۔ اسے اس بات سے بھی واقف ہونا چاہیے کہ یورپ کا ذہن، اس کے اپنے ملک کا ذہن (وہ ذہن جسے وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے ذہن کی بہ نسبت زیادہ اہم ماننے لگتا ہے) ایک ایسا ذہن ہے جو بدلتا رہتا ہے اور یہ کہ یہ تبدیلی ایک ایسا ارتقاء ہے جو راستے میں کسی چیز کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ جو تو سٹیکسیر یا رومر کو از کار رفتہ قرار دیتا ہے اور نہ میکڈالین نقشہ نویسوں کے چٹاؤں پر بنائے ہوئے نقشوں کو اور یہ کہ یہ ارتقاء جسے آپ شاید لطافت کا نام دے سکتے ہیں، اور جسے آپ دلق کے ساتھ بے حیدگی کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں، فن کار کے نقطہ نظر سے یقیناً کوئی ترقی نہیں ہے۔ ماہر نفسیات کے نقطہ نظر سے بھی اسے ترقی نہیں کہا جاسکتا یا کم از کم اس حد تک نہیں کہا جاسکتا جس حد تک ہم اسے ترقی سمجھتے ہیں اور ممکن ہے کہ آخر میں یہ ترقی معاشیات اور مشین پر مبنی کوئی بے حیدگی ثابت ہو لیکن حال دماغی میں فرق یہ ہے کہ شعوری حال، ایک طرح سے اور کسی حد تک ماضی کی آگاہی کا نام ہے جسے ماضی کا شعور بذات خود ظاہر نہیں کر پاتا۔

کسی نے کہا کہ ”مرحوم ادیب ہم سے بہت نیچے رہ جاتے ہیں کیونکہ ہم ان سے کہیں زیادہ جانتے ہیں“ یہ بات بالکل درست ہے۔ وہ واقعی دیہا ہیں جو ہم سمجھتے ہیں۔

میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شعری کے پیشے کے سلسلے



میں میرے پردگرام کا ایک حصہ ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ نظریہ کے لئے مفہم کہ خیر حد  
 تک علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے  
 جسے شاعروں کے حالات زندگی پر نظر ڈالنے ہی سے رد کیا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ  
 بھی یہ حلقے گاکر زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کمزور دیتی ہے یا  
 رد کر دیتی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم اس بات پر بھی زور دیں گے کہ شاعر  
 کو اس حد تک حصول علم ضرور کرنا چاہیے جہاں تک اس کی فطری قبولیت پیرایہ  
 اور کاہلی پر اثر نہ پڑے۔ یہ بات مناسب نہیں ہے کہ علم کو امتحان، ڈرائنگ روم  
 یا پھر تشہیر کے لئے بے چارے طریقوں تک محدود رکھا جائے۔ کچھ لوگ ایسے ہوتے  
 ہیں جو علم کو جذب کر سکتے ہیں۔ کچھ کو اس کے لئے خون پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے۔  
 شیکسپیر نے تاریخ کی اتنی معلومات صرف یوٹارک کے مطالعہ سے حاصل کر لی تھیں  
 جتنی بہت سے لوگ سارے برٹش میوزیم کو پڑھ کر بھی حاصل نہیں کر سکیں گے۔  
 جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ  
 وہ ماضی کا شعور حاصل کرے یا اسے ترقی دے اور پھر ساری عمر اس شعور کو روان  
 بھی چڑھاتا رہے۔ یہ اکیلا وقت حاصل ہو سکتا ہے جب وہ اپنی ذات کو جیسی  
 کچھ اکیلا وقت ہے (مسلک کسی ایسی چیز کے سیر کر رہا ہے جو اس کی ذات سے  
 زیادہ بیش قیمت ہے۔ ایک فن کار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور  
 اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مغمی ہے۔



اب شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کی تعریف رہ جاتی ہے اور یہ رہ جاتا ہے کہ اس بات کا ردایت کے شعور سے کیا تعلق ہے شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کے بعد بھی کہا جاسکتا ہے کہ فن سائنس کے عوامل کی طرف بڑھ رہا ہے اس لئے اب میں ایک قیاسی مثال سے آپ کو اس بات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہوں کہ جب پلاسٹیم کا ایک نازک اور نفیس ٹکڑا ایک ایسی بند جگہ میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائیڈ سے بھری ہوئی ہو اور دیکھا جائے اس وقت کیا عمل ہوتا ہے ؟

(۲)

دیانت دارانہ تنقید اور احاسی توصیف شاعر سے نہیں بلکہ شاعری سے بحث کرتی ہے۔ اگر ہم اخباری نقادوں کی الجھی ہوئی صحیح و بیکار کوسین اور ان کی اس مقبول تکرار اور محبت کو دیکھیں جو نیچے کے طور پر سامنے آتی ہے تو متعدد شاعروں کے نام ہمارے کانوں میں پڑیں گے۔ اگر ہم 'بلیو بک' کے ذریعہ علم حاصل کرنے کے بجائے براہ راست شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لئے کسی نظم کو پڑھنا چاہیں تو ہمیں مشکل ہی سے کوئی (دھنگ کی) نظم ملے گی۔ میں نے اس رشتے کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ایک نظم کا کسی دوسرے مصنف کی نظم سے ہوتا ہے اور شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ساری شاعری کا حیثیت (جو اب تک لکھی جا چکی ہے) ایک زندہ وحدت کی ہوتی ہے۔ شاعری



کے اس غیر شخصی تصور کا دوسرا پہلو وہ رشتہ ہے جو کسی نظم کا اس کے مصنف  
 سے ہوتا ہے اور میں نے ایک مثال سے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ  
 بختہ شاعر کا دماغ نا بختہ شاعر کے دماغ سے صرف شخصیت کی قدر و قیمت  
 کے اعتبار ہی سے مختلف نہیں ہوتا اور نہ یہ کہ وہ زیادہ دل چسپ ہوتا ہے یا  
 اس کے پاس کہنے کے لئے بہت کچھ ہوتا ہے بلکہ غالباً فرق یہ ہے کہ اس کے پاس  
 زیادہ لطیف اور جامع 'میڈیم' ہوتا ہے جس میں خاص قسم کے یا حد درجہ  
 متنوع احساسات ایک نئی ترتیب کے ساتھ متحد ہونے کے لئے آزاد ہوتے ہیں۔  
 مثال میں نے *Catallayam* کی دہا لکھی۔ جب ان دو گیسوں  
 کو جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، پلیٹنم کے تار کے ساتھ ملا یا جاتا ہے تو نتیجہ کے طور پر  
 سلفیورس ایسڈ پیدا ہوتا ہے۔ یہ آمیزش اسی وقت وجود میں آسکتی ہے جب  
 پلیٹنم موجود ہو، لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلیٹنم کا کوئی بھی نشان موجود  
 نہیں ہوتا اور پلیٹنم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت، غیر جانبدار  
 اور غیر تبدیل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلیٹنم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔ یہ  
 سکتا ہے کہ یہ جزوی یا قطعی طور پر بذات خود آدمی کے تجربے پر اثر انداز ہو لیکن  
 فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے  
 اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہوں گے اور اتنے ہی جامع طور پر دماغ  
 بہم کرنے اور جذبات کو (جو اس کا مواد ہیں) بہلنے کی صلاحیت کا حامل ہوگا۔



آپ دیکھیں گے کہ وہ تجربہ 'اوہ عناصر جو طبیعی تغیر کرنے والے (Catalysts) کی موجودگی میں داخل ہوتے ہیں دو قسم کے ہوتے ہیں۔ جذبات اور احساسات کسی فن پارے کی اثر آفرینی، اس شخص کے لئے جو اس سے لطف اندوز ہوتا ہے، ایک ایسا تجربہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے ہر اس تجربہ سے مختلف ہے جو فن کے علاوہ کسی دوسرے تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی ایک جذبہ سے پیدا ہوا ہو یا یہ بھی ممکن ہے کہ کئی جذباتوں سے مل کر بنا ہوا اور طرح طرح کے احساسات جو فن کار کو مخصوص الفاظ، بندش و تراکیب اور امیجز میں سے پھیلنے، نظر آرہے ہوں، قطعی، اثر کو پیدا کرنے کے لئے اس میں شامل کر دیئے گئے ہوں یا یہ (بھی ممکن ہے) کہ عظیم شاعر کا براہ راست بغیر کسی جذبے کے تخلیق کی گئی ہو اور کلیتہً احساسات ہی سے ترتیب پا گئی ہو۔ 'انفرنو' کے نذر رکھوں کینٹو (Brunetti Latini) میں یہ جذبات کو اس طرح یکجا کیا گیا ہے کہ وہ واقعات ہی سے ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ لیکن اثر آفرینی، حالات کہ ہر فن پارہ کی طرح اس میں بھی منفرد ہے، جزئیات کی اہم تہداری سے پیدا کی گئی ہے (Quatrains) میں ایک امیج سامنے آتی ہے، ایک احساس ابھرتا ہے جو امیج کے ساتھ وابستہ ہے اور جس سے پھر پورا اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہ سب کچھ شخص اپنے پہلے نبدیا متن کے تعلق سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس عمل کا نتیجہ ہے جو شاعر کے دماغ میں اس وقت تک معلق رہا جب تک



ایسا صحیح اتحاد پیدا نہ ہو گیا کہ اس کے بعد وہ خود بخود اس کا جزو بن گیا۔ دراصل  
شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات و ترائیکب و نیش اور امیجز کو گرفت میں لانے  
اور جمع رکھنے کے لئے ایک ظرف کے مانند ہے کہ جہاں وہ اس وقت تک موجود  
رہتے ہیں جب تک وہ سارے ذرات جو ایک نیا آئینہ بنانے کے لئے متحد  
ہو سکتے ہیں، ایک ساتھ جمع نہ ہو جائیں۔

اگر آپ عظیم ترین شاعری کے کئی نمائندہ حصوں کا مقابلہ کریں تو آپ  
دیکھیں گے کہ اتحاد کی اس نوعیت میں کس قدر عظیم تنوع ہے اور یہ بھی دیکھیں گے  
کہ کس قدر مکمل طور پر رفعت کا کوئی بھی نیم اخلاقی معیار، اس کے لئے ناکافی رہتا  
ہے کیوں کہ جذبات اور اس کے متعلق حصوں کی عظمت اور گیرائی کی اس قدر اہمیت  
ہے کہ جتنی فن کارانہ عمل کی اس شہرت اور اس دباؤ کی ہے جس سے یہ لگھلاؤ  
وجود میں آتا ہے۔

(Paolo) اور (Francesca) کی داستان میں مخصوص

قسم کے جذبات نظر آ رہے ہیں لیکن شاعری کی گیرائی اس سے بالکل مختلف چیز  
ہے جس قسم کی گیرائی کا تاثر وہ مفروضہ تجربہ کو ہم پہنچاتی ہے مزید برآں یہ کہ  
اس داستان میں جو گیرائی نظر آتی ہے وہ جھبسیوں کیٹوں سے زیادہ وسیع  
پیرگڑ نہیں ہے جس میں پولیسس کے بحر کا سفر کا ذکر کیا گیا ہے اور جس کا انحصار  
براہ راست کسی ایک جذبہ پر نہیں ہے عظیم تنوع جذبات کی قلب ماہریت کے



عمل سے پیدا ہوتا ہے (Agamemnon) کا قتل اور اوتھیلو کا زہنی  
 کرب، دانے کے منظر دہن کی بہ نسبت افق کارانہ تاثر پیدا کرنے میں اصل روح  
 سے بظاہر زیادہ قریب (معلوم ہوتے) ہیں (Agamemnon) میں  
 فن کارانہ جذبات حقیقی تماشا کی جذبات سے اور اوتھیلو میں خود ہیرد کے  
 جذبات سے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ لیکن فن اور واقعہ کا فرق ہمیشہ کامل ہوتا  
 ہے، وہ اتحاد جذبات جو (Agamemnon) کے قتل میں نظر آتا  
 ہے، شاید اتنا ہی بے چیدہ اور پہلو دار ہے جتنا خود پولیس کا بھری سفر۔  
 دونوں صورتوں میں عناصر گھل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ کیس کی اود (ode)  
 میں مقرر قسم کے احساسات نظر آتے ہیں جن کا بظاہر بلبیل سے خصوصیت کے  
 ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس نظم میں بلبیل (ان احساسات) کو کچھ تو اپنے  
 نام کی دل کشی کی وجہ سے اور کچھ اپنی شہرت کی وجہ سے ایک دوسرے سے قریب تر  
 لانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

وہ نقطہ نظر جس کو رد کرنے کی میں مسلسل کوشش کر رہا ہوں شاید  
 حقیقی اتحاد روح کے مابعد ابطیوائی نظریہ سے تعلق رکھتا ہے۔ کیوں کہ میرا مطلب  
 یہ ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لئے شخصیت نہیں ہوتی جس میں تاثرات اور  
 تجربات غیر متوقع اور مخصوص طور پر مل جاتے ہیں۔ ممکن ہے وہ تاثرات  
 اور تجربات جو خود آدمی کے لئے اہم ہوں شاعر کا میں ان کی کوئی اہمیت نہ ہو



ادردہ تاثرات اور تجربات جو شعاعوں کے لئے اہمیت رکھتے ہوں ممکن ہے 'آؤں'

کے لئے بہت ہی معمولی اہمیت کے حامل ہوں۔

میں یہاں ایک ایسے بند کا حوالہ دوں گا جو کافی غیر انوس ہے۔ لیکن

اگر اسے نئی توجہ کے ساتھ ان نئے مشاہدات کی روشنی یا تاریکی میں دیکھا جائے تو

اس کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔

ہر چند کہ اس کی موت کا انتقام کسی عارضہ طریقے سے نہیں

لیا جائے گا تاہم میں اب سوچتا ہوں کہ اس کے حسن پر یہ سمجھ جانے

پر میں اپنے آپ کو طاعت تک کر سکتا ہوں۔

کیا ریشم کا کیرا اپنے محنت سے پیدا کئے ہوئے زرد تار سے

لئے صرف کرتا ہے؟ کیا تیرے لئے وہ اپنے وجود کو ادا کرتا ہے؟

ایک حیرت زائل کی ادنیٰ سرخوشی حاصل کرنے کے لئے کیا امراد کو اس

لئے بیچا جاسکتا ہے کہ بیگمات کی عشرت ناک زندگی میں خرقہ نہ رہے؟

یہ شخص جو سامنے کھڑا ہے شاہراہوں کو گمراہ کیوں کرتا ہے؟ ختم و ختم

کے کارناموں کو اس عورت کی نفاست کی خاطر کیوں غارت کرتا ہے؟

اس بند میں دجیا کظاہر ہے اگر اسے اس کے متن میں رکھ کر دیکھا جائے

مثبت اور منفی جذبات کا اتحاد نظر آتا ہے۔ خوبصورتی سے گہرا تعلق اور ساتھ ساتھ

کیا یہ ایک ایسا ہیرو ہے جس کی زندگی بھر کی زندگی بھر کی زندگی بھر کی



بد صورتی سے حد درجہ لگاؤ جو اس کی ضد کھینچا ہے اور اسے فنا بھی کر دیتی ہے۔ مثبت و منفی جذبات کا یہ اتحاد اسی عمل سے پیدا کیا گیا ہے۔ متقابل جذبات کا یہ توازن ڈرامائی کیفیت میں مفر ہے جس کے لئے بول چال کی مناسب زبان استعمال کی گئی ہے۔ لیکن صرف یہ کیفیت بھی اس کے لئے ناکافی ہے۔ یہ جذبات ڈرامہ کی مجموعی ساخت سے پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن مجموعی اثر اور پھر کاز در اس وجہ سے اجاگر ہوتا ہے کہ متعدد احساسات جو اس جذبہ سے مماثلت بھی رکھتے ہیں اور کسی طرح سطحی بھی نہیں ہیں یہاں اس طور پر شہر و شکر ہو گئے ہیں کہ فن کے ایک نئے جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعر اپنے ذاتی جذبات کے اظہار کی وجہ سے جو اس کی اپنی زندگی کے کسی مخصوص واقعہ سے متاثر ہو کر برانگیختہ ہوئے ہیں ہمارے لئے دل چسپ اور اہم نہیں ہوتا۔ ممکن ہے اس کے مخصوص جذبات سادہ ہوں یا خام یا سچاٹ ہوں لیکن جہاں تک شاعری میں اس کے جذبات کا تعلق ہے وہ بہت بے چیرہ چیز ہے۔ لیکن یہ جذبات ان لوگوں کے جذبات سے بالکل مختلف ہوں گے جو زندگی میں غیر معمولی اور بے چیرہ جذبات رکھتے ہیں۔ شاعری میں ایک غلطی جو دراصل مزاح کی سنگ سے پیدا ہوتی ہے نئے انسانی جذبات کی تلاش ہے اور غلط جگہ پر ندرت کا یہ تلاش گمراہی پر ختم ہوتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور انھیں شاعری میں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متبادل جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔ ایسے



موقع پر وہ جذبات جن کا اسے کوئی تجربہ نہیں ہے اور وہ جذبات بھی جن سے  
 وہ مانوس ہے ساتھ ساتھ استعمال میں آئیں گے۔ اس لئے ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا  
 کہ شاعری کی یہ تعریف کرنا کہ وہ ان جذبات کا نام ہے جو حالت خاموشی میں  
 یکجا ہوئے ہیں ایک ایسا فارمولا ہے جو ناموزوں اور غلط ہے۔ کیوں کہ اس  
 طرح نہ تو وہ جذبات ہوتے ہیں نہ یاد اور حافظہ اور نہ (معنی کو منسج کئے بغیر)  
 خاموشی اور سکون۔ اگر دیکھا جائے تو دراصل یہ تجربوں کی بہت بڑی تعداد کا  
 ارتکاز ہوتا ہے اور اس ارتکاز سے نتیجہ کے طور پر ایک نئی چیز وجود میں آتی  
 ہے۔ یہ تجربے کچھ اس قبیل کے ہوتے ہیں کہ علی آدمی کو یہ سرے سے تجربے ہی نظر نہیں  
 آتے اور یہ ارتکاز ایک ایسا ارتکاز ہوتا ہے جو نہ شعوری طور پر پیدا ہوتا ہے  
 اور نہ غور و خوض سے یہ تجربے حافظے کے زور سے جمع کئے جاسکتے ہیں۔ بلکہ یہ  
 خود بخود آخر میں ایک ایسا نفا میں متحد ہو جاتے ہیں کہ جسے ان معنی 'سکون و خاموشی'  
 کا نام تو دیا جاسکتا ہے کہ وہ واقعات کو معمولی طور پر دیکھتے ہیں باریک دستان  
 دراصل یہ بھی نہیں ہے۔ شاعری کی تخلیق میں بہت بڑا ہاتھ شعری فکر اور غور و خوض  
 کا بھی ہوتا ہے۔ اصل میں خراب شاعر وہاں بے خبر ہوتا ہے جہاں اسے باخبر ہونا  
 چاہیے اور وہاں باخبر رہتا ہے جہاں اسے بے خبر ہونا چاہیے۔ یہ دونوں غلطیاں  
 اسے بالکل ذاتی بنادیتی ہیں۔ شاعری جذبات کے آزادانہ اظہار کا نام نہیں ہے  
 بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔ شاعری شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ



شخصیت سے فرار کا نام ہے۔ لیکن درحقیقت فرار کی اس نوعیت کو صرف وہی لوگ  
 کہہ سکتے ہیں جن کے پاس شخصیت بھی ہے اور جذبات بھی۔

(۳)

یہ مضمون مابعد الطبیعیات یا القیوف کی سرحدوں کی طرف رجوع کرتا ہو معلوم  
 ہوتا ہے اور ایسے علمی نتائج کی طرف لے جاتا ہے جنہیں شاعری میں دل چسپی رکھنے والے  
 ذمہ دار اشخاص ہی استعمال کر سکتے ہیں۔ شاعر سے شاعری کی طرف توجہ مبذول کرانا  
 ایک قابل تعریف مقصد ہے کیوں کہ اس طرح ہم اچھی اور بڑی اور حقیقی شاعری  
 کے انصاف پسندانہ جائزہ کی طرف مائل ہو سکتے ہیں۔ ایسے آدمی کافی تعداد میں  
 موجود ہیں جو شاعری میں پر خلوص جذبات کے اظہار کو پسندیدہ نظروں سے  
 دیکھتے ہیں اور حقیر تعداد میں ایسے لوگ بھی ہیں جو فنی رفعتوں کو پسند کرتے ہیں لیکن  
 اس بات سے سوچو دے چند لوگ ہی واقف ہیں کہ شاعری میں 'معنی خیز' جذبات  
 کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ ایسے جذبات جن کی زندگی شاعری کی سوانح حیات میں  
 نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے۔ فن کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں اور شاعر  
 اس 'غیر شخصیت' تک خود کو کالمیہ فن کے حوالے کئے بغیر نہیں پہنچ سکتا۔ اس  
 فن کے حوالے کئے بغیر جو اسے تخلیق کرنا ہے۔ اور یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا  
 ہے اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس لمحہ میں زندہ نہ ہو۔







## کلاسیک کیا ہے؟

وہ موضوع جس کا میں نے انتخاب کیا ہے یہ ہے کہ کلاسیک کیا ہے؟ یہ کوئی نیا موضوع نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ایک مشہور مضمون سینٹ بیو کا بھی اس عنوان کے تحت موجود ہے۔ اس سوال کو اٹھانے کی وجہ 'خصوصاً درجہ' کو ذہن میں رکھتے ہوئے بالکل واضح ہے۔ ہم خواہ کلاسیک کی کوئی بھی تعریف کریں۔ لیکن کوئی بھی تعریف ایسی نہیں ہو سکتی جس سے درجہ کو خارج کیا جاسکے۔ ہم پورے دُشوک کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ وہ تعریف ایسی ہونی چاہیے جو واضح طور پر درجہ سے مطابقت رکھتی ہو۔ لیکن اس سے قبل کہ میں آگے چلوں مناسب یہ ہے کہ چند قصبات کا ازالہ کر دوں اور چند غلط فہمیوں کی پیش بندی کر دوں۔ میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں لفظ 'کلاسیک' کے کسی بھی مروجہ استعمال کو ترک کرنے یا نکال باہر کرنے کی تلقین کر دوں۔ یہ لفظ مختلف متن میں مختلف معنی میں استعمال ہوتا ہے اور ہمیشہ استعمال ہوتے رہے گا۔ مجھے تو یہاں ایک متن میں صرف ایک معنی کے ساتھ تعلق ہے۔ اس اصطلاح کی مخصوص معنی میں تعریف کرتے وقت میں آئندہ کے لئے خود کو پابند بھی نہیں کر رہا ہوں اور نہ میرا یہ ارادہ ہے کہ میں اس اصطلاح کو



کسی ایسے دوسرے معنی میں استعمال نہیں کروں گا جس میں یہ اب تک موقوف آئی ہے  
مثال کے طور پر اگر آپ آئندہ مجھے کبھی تحریر، تقریر یا بیان میں لفظ کلاسیک کا  
استعمال کرتے ہوئے دیکھیں جب کہ میں اس سے صرف کسی زبان کا معیار کا  
مصنف مراد لے رہا ہوں یا میں اسے صرف عظمت کی دلالت کے طور پر استعمال  
کر رہا ہوں یا کسی مصنف کی (اپنے میدان میں) اہمیت و دائمیت کے اظہار کے طور

پر استعمال کر رہا ہوں جیسے ہم (The Fifth From Art is Dominie)  
کو بچوں کا کلاسیک کہتے ہیں یا ہینڈ لے کر اس  
کو ہم شکار کی دنیا کا کلاسیک کہتے ہیں تو ایسے موقع پر مجھ سے کسی معذرت کی توقع  
نہیں رکھنی چاہیے ایک اور بہت دل چسپ کتاب رائٹس کلاسیک ایلے جو ہیں  
ڈبلی جینے کی گرتا رہی ہے۔ دوسرے موقوفوں پر مجھے اس کی آزاد کا رہے کریں  
ضرورت کے مطابق خواہ اس سے لڑائی اور لاطینی ادبیات مراد لوں یا پھر ان زبانوں  
کے عظیم مصنفین مراد لوں۔ یہاں میرا خیال ہے کہ کلاسیک کی جو تفصیل میں پیش  
کرنا چاہتا ہوں اس کے لئے ضروری ہے کہ کلاسیک اور رومانٹک کے درمیان جو  
تضاد و تقابل پیدا ہو گیا ہے اس سے گزیر کیا جائے دراصل یہ دونوں اصطلاحیں  
ادبی سیاست سے تعلق رکھتی ہیں اور ایسے جذبات کو ابھارتی ہیں جنہیں میں  
چاہتا ہوں کہ ہوا کا دیوتا فی الحال اپنی زینیل ہی میں رکھے تو مناسب ہے۔  
اس کے بعد اب میں اپنی بات کے دوسرے پہلو کی طرف رجوع کرتا



ہوں۔ کلاسیک اور رومانٹک شاعر کی اصطلاح کے مطابق کسی فن پارے کو کلاسیکل کہنے کے معنی یا تو حد درجہ تعریف کے ہوتے ہیں یا پھر نفرت انگیز مذمت کے۔ اس کا دار و مدار اس بات پر ہے کہ وہ شخص کس جماعت سے تعلق رکھتا ہے یہ اصطلاح چند مخصوص خوبیوں یا خامیوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یا تو اس سے ہست کی جامعیت مراد لی جاتی ہے یا پھر حد درجہ ہست قسم کی تضع آمیزی۔ لیکن میں تو یہاں اس سے ایک خاص قسم کے فن کے تعریف کرنا چاہتا ہوں اور مجھے اس سے غرض نہیں ہے کہ آیا وہ دوسرے فنون کے مقابلہ میں قطعی طور پر اور ہر لحاظ سے بہتر ہے یا بدتر۔ میں تو چند ایسی خصوصیات کا تعین کروں گا جن کا اظہار کسی کلاسیک میں ہونا چاہیے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ کوئی ادب عظیم ادب کہلائے جانے کا ایک وقت مستحق ہوتا ہے جب اس میں کوئی ایک مصنف یا کوئی ایک دور ایسا پایا جاتا جس میں یہ ساری خصوصیات آشکار ہو گئی ہوں۔ اگر جیسا کہ میرا خیال ہے یہ ساری خصوصیات درجہ میں پائی جاتی ہیں تو اس سے اس بات کا دعویٰ کرنا مقصود نہیں ہے کہ وہ سب شاعروں سے عظیم تر شاعر ہے۔ مجھے اس قسم کا دعویٰ کسی بھی شاعر کے بارے میں بے معنی سا نظر آتا ہے۔ اس سے یقیناً میرا یہ مقصد نہیں ہے کہ لاطینی ادب دنیا کے دوسرے ادبیات کے مقابلہ میں عظیم تر رہا ہے۔ یہ کسی ادب کا کوئی عیب نہیں ہے اگر اس میں کوئی ایک مصنف یا کوئی ایک دور مکمل طور پر کلاسیکی نہیں ہے۔ یا پھر جیسا کہ انگریز کا ادب یہ صادق آتا ہے وہ دور جو کلاسیک



کی تعریف پر قریب قریب پورا اترتا ہے۔ عظیم ترین دور نہیں ہے۔ میرا  
 خیال ہے کہ وہ ادبیات (جن میں انگریزی ادب سب سے نمایاں حیثیت  
 رکھتا ہے) جن میں کلاسیکل خصوصیات مختلف مصنفین اور کئی ادوار میں  
 پھیلی ہوئی ہوتی ہیں ممکن ہے نسبتاً زیادہ وسیع اور وسیع ہوں۔ ہر زبان  
 کے اپنے مسائل اور اپنے حدود ہوتے ہیں۔ کئی زبان نے حالات اور اس کو  
 بولنے والوں کی تاریخ کے حالات ممکن ہے ایسے ہوں کہ کسی کلاسیکل دور یا  
 کلاسیکل مصنف کی امید ہی ختم ہو کر رہ جائے۔ یہ بات نہ تو ایسی ہے کہ جس  
 پر معذرت کی جائے اور نہ ایسی ہے کہ خوشی منائی جائے۔ اس کے وقوع  
 پذیر ہونے کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ایک طرف تو روم کی تاریخ کچھ ایسی تھی اور  
 دوسری طرف لاطینی زبان کا مزاج بھی کچھ ایسا تھا کہ ایک خاص وقت پر کسی  
 یکتائے روزگار کلاسیکل شاعر کا وجود میں آ جانا ممکن تھا۔ حالانکہ میں اس  
 بات کو بھی نہ منی نشین رکھنا چاہیے کہ اس زبان کو اس مخصوص شاعر اور  
 اس شاعر کی زندگی بھر کے بیاض کی ضرورت تھی تاکہ وہ اپنے مواد سے  
 کلاسیک تخلیق کر سکے اور یقیناً دراصل اس بات سے باخبر نہیں تھا کہ وہ  
 اس کام کو انجام دے رہا ہے۔ اگر کبھی کوئی دوسرا شاعر باخبر تھا تو  
 دراصل بھی اس سے پورے طور پر باخبر تھا کہ وہ کیا حیرت انگیز تخلیق کرنے کی کوشش  
 کر رہا ہے لیکن ایک چیز ہے وہ نہ سوچ سکتا تھا اور نہ جان سکتا تھا یہ تھی کہ وہ



اس کوشش میں کوئی کلاسیک مرتب کر رہا ہے کیوں کہ کلاسیک کو تاریخی مناظر کی روشنی میں دیکھنے کے لئے ہی کلاسیک کا نام دیا جاتا ہے۔ اگر کوئی ایک لفظ ایسا ہے جس میں کلاسیک کی اصطلاح کی ساری خصوصیات یکجا ہو سکتی ہیں اور جو زیادہ سے زیادہ مفہوم کا اظہار کر سکتا ہے تو وہ لفظ 'کاملیت' یا 'تخلیق' ہو سکتا ہے۔ یہاں میں آفاقی کلاسیک میں جیسا کہ درج ہے اور اس کلاسیک میں جو اپنی زبان میں دوسرے ادب کے تعلق سے کلاسیک کہلاتی ہے یا جو کسی مخصوص دور کے نظریہ زندگی کے مطابق کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے امتیاز کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ کلاسیک اسی وقت ظہور میں آتی ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے جب اس کا زبان و ادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ کسی کامل دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ دراصل یہ اس تہذیب اور اس زبان کی اہمیت اور ساتھ ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی جامعیت ہوتی ہے جو کسی تخلیق کو آفاقی کا درجہ عطا کرتی ہے۔ کاملیت کی تعریف یہ تسلیم کیے بغیر کہ سامعین سے اس کے معنی سے واقف ہیں بالکل ناممکن ہے تو پھر اسے یوں کہا جاسکتا ہے کہ اگر ہم صحیح معنی میں کامل ہیں اور ساتھ ساتھ تعلیم یافتہ بھی ہیں تو ہم کسی ادب اور تہذیب میں کاملیت کو بیان سکتے ہیں۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہی ہے جیسے ہم دوسرے انسانوں کو دیکھ کر فخر کر سکیں یا نہیں۔ کاملیت کے معنی کو ناپختہ ذہن کے سامنے واضح کرنا اور اسے قابل قبول بنانا ناممکن ہے۔ لیکن اگر ہم کامل ہیں تو ایسے ہیں یا تو



ہم کاملیت کو فوراً پہچان لیتے ہیں یا پھر اس سے روشناس ہو کر واقف ہو جاتے ہیں شکیبہ کا پرہیز والا، مثال کے طور پر جیسے جیسے دم کاٹل یا پختہ نظر ہوتا جاتا ہے شکیبہ کے ذہن کا ارتقاء کا طیت یا پختگی کو تسلیم کرنے میں ناکام نہیں رہ سکتا۔ یہاں تک کہ کم ترقی یافتہ ناظر بھی ایسے محقق ادب اور بحیثیت مجموعی سارے ڈرامے کے تیز ملک سے بڑھے ہوئے ارتقا کو دیکھ سکتا ہے یہی نہیں بلکہ ابتدائی میوڈرن دور کی ناپختگی سے کر شکیبہ کے ڈراموں تک کے ارتقا اور شکیبہ کے جانشینوں کی تصنیفات کے زوال کو بھی محسوس کر سکتا ہے۔ ہم ذرا سی واقفیت کے بعد یہ بھی مشاہدہ کر سکتے ہیں کہ کرسٹوفر مارلو کے ڈرامے شکیبہ کے ان ڈراموں کے مقابلہ میں جو اس نے اسی دور میں لکھے تھے نسبتاً ذہنی اور طرز ادا کی زیادہ پختگی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس بات کا قیاس کرنا دل چاہی ہو گا کہ اگر مارلو اپنے دن زندہ رہتا جتنے دن شکیبہ زندہ رہا تو کیا اس کا ارتقاء بھی اسی رفتار کے ساتھ جاری رہتا، مجھے اس میں شک ہے۔ کیوں کہ ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ دماغ دوسروں کے مقابلے میں جلد پختہ ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جو دماغ جلد پختہ ہو جاتے ہیں وہ بہت آگے تک نہیں بڑھتے۔ میں نے اس بات کو تسلیم کے طور پر اٹھایا ہے کہ ایک تو اس لئے کہ پختگی کی قدر کا انحصار اس شخص کی قدر پر ہوتا ہے جو اسے پختگی بخشتا ہے اور دوسرے اس لئے کہ میں اس بات سے باخبر رہنا چاہیے کہ ہم فرد افراد کی پختگی اور ادب اور ادب کی اضافی پختگی سے کیا کب سرد کار رکھیں۔ ایک ایسا ادیب جو انفرادی طور پر زیادہ پختہ دماغ کا حامل ہو ممکن ہے وہ ایسے



دور سے تعلق رکھتا ہو جو بمقابلہ دوسرے دور کے نسبتاً کم پختہ ہو۔ اسی طرح اسی کی تخلیق  
 بھی نسبتاً کم پختہ ہوگی۔ کچھ ادب کی پختگی دراصل اسی معاشرہ کی آئینہ دار ہوتی ہے  
 جس میں وہ پیدا ہوا ہے۔ ایک مصنف انفرادی طور پر جس کی نمایاں مثال شیکسپیر اور  
 درجیل ہیں۔ اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے۔ لیکن وہ اپنی زبان  
 کو اس وقت تک پختگی کے درجہ پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں کی  
 تخلیقات نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ بس اس زبان کی رہی سہی کمی کو پوری  
 کر دے۔ ایک پختہ ادب اسی لئے اپنے سچے پوری ایک تاریخ رکھتا ہے۔ ایک ایسی  
 تاریخ جو نہ تو صرف تاریخ وار سوانح پر مشتمل ہوتی ہے اور نہ قسم قسم کے مسودات  
 اور تحریروں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ بلکہ اس زبان و ادب کی امکانی قوتوں کو اس کی  
 اپنی حدود کے اندر منظم لیکن غیر شعور کا طور پر حاصل کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔  
 یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ کوئی معاشرہ اور کوئی ادب انسان کی  
 طرح 'لازمًا' سادی طور پر پختہ اور ہر لحاظ سے مطابقت نہیں رکھتا۔ قبل از وقت  
 نشود نمایانے والا بچہ اکثر واضح طور پر اپنے دور کے دوسرے عام بچوں کے مقابلہ میں  
 زیادہ طفلانہ معلوم ہوتا ہے۔ کیا انگریزی ادب کا کوئی دور ایسا ہے جس کے بارے  
 میں یہ کہا جاسکے کہ یہ پورے طور پر پختہ جامع اور متوازن ہے؟ میرا خیال ہے  
 کہ ایک بھی دور ایسا نہیں ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ کوئی بھی شاعر اپنے دور  
 حیات میں انفرادی طور پر انگریزی زبان میں شیکسپیر سے زیادہ پختہ و کامل



ہو سکا ہے۔ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ کسی شاعر نے انگریزی زبان میں (اعلیٰ خیالات  
 اور حد درجہ لطیف احساسات کے اظہار کرنے کی اتنی صلاحیت پیدا کی ہے  
 جتنی شیکسپیر نے کی تھی۔ لیکن ہم یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ کوئنگز کے  
 ڈرامے (مثال کے طور پر دے ادف دی درلڈ) کچھ خصوصیات میں شیکسپیر کے  
 ڈراموں سے زیادہ بہتر ہیں، لیکن صرف اسکا اعتبار ہے کہ وہ زیادہ بہتر  
 معاشرہ کے آئینہ دار ہیں۔ یا اسے یوں کہہ لیجئے کہ وہ طرز معاشرت کی زیادہ  
 بہتر نگہی کے آئینہ دار ہیں۔ یا اسے یوں کہہ لیجئے۔ وہ معاشرہ جس پر کانگریو  
 نے اپنے ڈراموں کی بنیاد رکھی ہمارے نقطہ نظر سے بہت زیادہ مہذب نہیں  
 تھا لیکن پھر بھی وہ ٹوڈر دور کے مقابلے میں ہمارے زمانے سے زیادہ قریب  
 ہے اور شاید اسی وجہ سے ہم اس کا جائزہ زیادہ سہی سے لیتے ہیں۔ اس کے  
 باوجود وہ ایسا معاشرہ تھا جو زیادہ نستعلیق بھی تھا اور ساتھ ساتھ زیادہ تنگ نظر  
 بھی نہیں تھا۔ اس کا ذہن نسبتاً سطحی اور اس کا ادراک نسبتاً محدود تھا۔ اس نے  
 بہتر نگہی کے امکان کو تو ضرور گنوا دیا تھا لیکن اس نے دوسری چیز ضرور حاصل کر لی  
 تھی۔ اس لئے مناسب ہے، اگر ہم دماغ کی کاملیت یا بہتر نگہی کے ساتھ طرز  
 معاشرت کی بہتر نگہی کو اس میں اور شامل کر لیں۔  
 میرا خیال ہے کہ زبان کی بہتر نگہی شاعری کے مقابلہ میں بشر کی ترقی میں  
 زیادہ آسانی سے نظر آنے لگتی ہے اور تیزی کے ساتھ تسلیم بھی کر لی جاتی ہے



تشریح غور کرتے وقت ہم عظمت کے بارے میں فرد اور اسے انفرادی فرق پر کم توجہ  
 دیتے ہیں اور مشترک معیار، مشترک ذخیرہ، الفاظ اور جملوں کی مشترک ساخت  
 حاصل کرنے کے لئے ایسی بیس کے فرق کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اکثر اوقات خود تشریح  
 ان مشترک معیاروں سے انتہائی انحراف کرتی ہے۔ اور اس طرح اس میں اس درجہ  
 انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے کہ ہم اسے 'شعرا تشریح' کے نام سے موسوم  
 کرنے لگتے ہیں۔ اس زمانے میں جب انگلستان شاعری میں مجربے دکھا چکا  
 تھا اس کی تشریح ناچختہ تھی۔ یہ تشریح چند مقاصد کے لئے تو ضرور ترقی کر چکی  
 تھی لیکن کچھ مقاصد اور بھی ایسے تھے جن کے لئے وہ ناچختہ تھی۔ اسی زمانے میں فرانسیسی  
 زبان بمقابلہ انگریزی زبان کے شاعری میں کم ترقی یافتہ تھی لیکن اس کی تشریح انگریزی  
 تشریح سے کہیں زیادہ پختہ تھی۔ اس بات کو سمجھنے کے لئے آپ یوڈر دور کے کسی  
 مصنف کا مونٹیک سے مقابلہ کر لیجئے آپ کو اندازہ ہو جائے گا۔ ایک صاحب  
 طرز کی حیثیت سے مونٹیک بذات خود ایک پیش رو کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس  
 کا اسلوب بیان اتنا پختہ نہیں ہے کہ وہ کلاسیک بننے کے لئے فرانسیسی ضروریات  
 پوری کر سکے۔ ہماری تشریح اس سے قبل کہ وہ کچھ اور کام انجام دیتی تھی۔ چند  
 دوسرے اہم مقاصد کے لئے ضرور تیار ہو چکی تھی۔ اور یہ ممکن ہو گیا تھا کہ کوئی مارلو کسی  
 ہوکر سے پہلے 'اور کوئی ہوکر کسی ہو بس سے پہلے' اور کوئی ہو بس کسی ایڈیشن سے  
 پہلے پیدا ہو سکتا تھا۔ ان معیاروں کو شاعری پر منطبق کرنے کے لئے خواہ



کیسی بھی مشکلات کیوں نہ درپیش ہوں لیکن نثر کے سلسلے میں یہ بات اپنی جگہ  
 درست ہے کہ نثر کا ارتقاء مشترک طرز کے حاصل کرنے کی طرف ہوتا ہے  
 لیکن یہ بات کہنے سے میرا غشاء یہ سرگز نہیں ہے کہ بہترین لکھنے والوں میں (طرز  
 کے اعتبار سے) کسی قسم کا امتیاز دشوار ہوتا ہے۔ ان میں نہ صرف بنیادی اور  
 اہم فرق باقی رہتا ہے بلکہ یہ فرق بہت اعلیٰ اور لطیف قسم کا ہوتا ہے۔ ایڈیٹ  
 کی نثر اور سوائفٹ کی نثر میں ایک صاحب ذوق کو دیا ہی نمایاں فرق نظر آئے  
 گا جیسا کسی شراب کے رسیا کو دو قسم کی انگوری شراب میں نظر آتا ہے۔ کلاسیک  
 نثر کے دور میں جو کچھ ہمیں دکھائی دیتا ہے اس میں تحریر کی صرف مشترک روایت  
 ہی نہیں ہوتی (اخبار کا اداریہ نوایوں کے مشترک اسلوب کی طرح) بلکہ ذوق کی  
 یکسانیت اور اشتراک بھی ہوتا ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور سے پہلے آتا ہے  
 ممکن ہے بوالعجبی اور یک رنگی کا اظہار کرتا ہو۔ یک رنگی کا اس لئے کہ زبان کے  
 ذرائع ابھی پورے طور پر سامنے نہیں آچکے ہوتے اور بوالعجبی کا اس لئے کہ ابھی تک  
 مسلمہ معیار موجود نہیں ہوتے۔ ہم بوالعجبی کا نام اسے دے سکتے ہیں جہاں کوئی مرکز  
 موجود نہ ہو۔ ساتھ ساتھ ایسے دور کی تحریروں میں نظریہ رستی اور فنی قیود  
 سے آزادی بھی پائی جاسکتی ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور کے فوراً بعد آتا ہے  
 ممکن ہے اس میں بھی بوالعجبی اور یک رنگی نظر آئے۔ یک رنگی اس لئے کہ زبان کے  
 ذرائع کم از کم کچھ عرصہ کے لئے ختم ہو جاتے ہیں اور بوالعجبی اس لئے کہ ادبی کھنڈی



’صحت‘ سے زیادہ اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے لیکن وہ دور جس میں ہمیں مشترکہ اسلوب ملتا ہے ایک ایسا دور ہوتا ہے جب معاشرہ نظم، استحکام، توازن اور ہم آہنگی حاصل کر لیتا ہے کیوں کہ ایسا دور جو انتہا درجہ کے منفرد اسلوب کا اظہار کرتا ہے یا تو ناہنجنگی کا دور ہوتا ہے یا پھر انحطاط کا۔

یہ فطری بات ہے کہ زبان کی ہنجنگی اور طرز معاشرت اور ذہن کی ہنجنگی میں جو لی دامن کا ساتھ ہے۔ زبان اسی وقت ہنجنگی کی طرف بڑھ سکتی ہے جب اس کے بولنے والوں میں ماضی کا تنقیدی شعور، حال پر اعتماد اور مستقبل کے بارے میں شعوری طور پر شک و شبہ باقی نہ رہے۔ ادب میں اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ شاعر اپنے پیش روؤں سے باخبر ہے اور ہم اس کے ان پیش روؤں سے واقف ہیں جنہوں نے اس کی تخلیقات کو متاثر کیا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسا ہے جیسے ہمیں کسی شخص میں اس کے نسلی اور خاندانی اثرات بھی جھلکتے نظر آئیں اور ساتھ ساتھ اس کی انفرادیت اور الگ پن، ابھی محسوس ہو۔ پیش روؤں کے لئے ضروری ہے کہ وہ بذات خود عظیم اور محترم ہوں لیکن ان کے تخلیقی کارنامے ایسے ہوں جن سے یہ متہ چلے کہ ابھی زبان کے ذرائع پورے طور پر استعمال میں نہیں آئے ہیں اور ساتھ ساتھ وہ نئے نئے دلوں کو اس خوف سے مغلوب نہ کر رہے ہوں کہ ان کی زبان میں جو کچھ کیا جاسکتا تھا وہ کیا جا چکا ہے۔ زبان کا وہ پہلو جسے اس کے پیش روؤں نے استعمال نہیں کیا ہے ممکن ہے کسی بہت دور میں



کسی شاعر کو کوئی کارنامہ انجام دینے کا تحریک پیدا کرے یا بھر ممکن ہے کہ وہ  
 ان کے خلاف بغاوت ہی کر بیٹھے۔ بالکل اسی طرح جسے کبھی کبھار کوئی جوان  
 اپنے والدین کے عقائد، خیالات اور طرز معاشرت کے خلاف بغاوت کر بیٹھتا  
 ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ بذات خود  
 اسی روایت کا ایک تسلسل اور ایک حصہ معلوم ہوگا۔ اس کے اندر خاندان کی  
 بنیادی خصوصیات بھی تھلکتی نظر آئیں گی اور اسی کے طریق عمل کا فرق دراصل  
 بدلے ہوئے زمانے کے حالات کا فرق ہوگا۔ اس کے خلاف جیسا کہ ہم  
 اوقات ان لوگوں کو دیکھتے ہیں جن کے کارنامے اپنے باپ دادا کی شہرت کے آگے  
 ماند پڑ جاتے ہیں مقابلتاً حقیر نظر آتے ہیں۔ بالکل اسی طرح عظیم شاعری کے فوراً  
 بعد کا دور واضح طور پر اپنے ممتاز اسلاف کے مقابلے میں کمزور، حقیر اور  
 معذرت ہوتا ہے۔ اس قسم کے شاعر ہیں ہر دور کے آخر میں نظر آتے ہیں جن میں  
 یا تو صرف ماضی کا احساس ہوتا ہے یا پھر جو ماضی سے بغاوت کر کے امید بھری  
 نظروں سے مستقبل کی طرف دیکھتے ہیں۔ چنانچہ کس قوم میں ادبی تخلیق کے  
 استقلال کا دار و مدار روایت اور موجودہ نسل کی اور کینسلٹی کے غیر شعوری  
 توازن میں مقرر ہے۔ وسیع معنی میں روایت سے میر کا مراد وہ اجتماعی شخصیت  
 ہے جو ماضی کے ادب میں روایت پذیر ہوتی ہے۔  
 دراصل نئے نئے ادب کا ادب عظیم ضرور ہے لیکن نہ تو ہم اسے پورے طور پر پہچنے



کہہ سکتے ہیں اور اسے کلاسیکل کا نام دے سکتے ہیں۔ یونانی اور اطالوی ادب کے ارتقار کے درمیان کوئی قریبی خط متوازی نہیں کھینچا جاسکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لاطینی ادب وجود میں آیا تو اس کی پشت پر یونانی ادب موجود تھا۔ اسی طرح جدید ادب اور یونانی دلاطینی ادبیات کے درمیان بھی کوئی خط متوازی نہیں کھینچا جاسکتا کیوں کہ جدید ادب کی پشت پر یونانی دلاطینی ادب موجود ہے۔ نشاۃ الثانیہ میں ہیں نخل کی ابتدائی نعوش نظر آتے ہیں جو کہ عہد عتیق سے مستعار لئے گئے ہیں۔ ملٹن کے ساتھ ہم نخل کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ملٹن (انگریزی ادب میں) ماضی کا تقدیر تصور رکھنے کے اعتبار سے اپنے پیش روؤں کے مقابلہ میں زیادہ بہتر موقع میں نظر آتا ہے۔ ملٹن کے مطالعہ سے اسپینسر کی جنس کا تصدیق ہوتی ہے اور ساتھ ساتھ اسی خدمت کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے جو اسپینسر نے ملٹن کی شاعری کو وجود میں لانے کے سلسلے میں انجام دیا ہے۔ تاہم ملٹن کا اسلوب کلاسیکل اسلوب نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی زبان کا اسلوب ہے جس کی شکل و تعمیر ابھی جاری ہے۔ یہ ایک ایسے مصنف کا اسلوب ہے جس کے اساتذہ 'انگریزی النسل' نہیں ہیں بلکہ لاطینی یا کسی حد تک یونانی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات کہہ کر میں بھی دہی بات کہہ رہا ہوں جو جو سن خفا نے زمانے میں کہی تھی یا پھر اپنی باری آنے پر لیڈر نے کہی تھی۔ ایسے ملٹن سے یہ شکایت تھی کہ اس کا اسلوب پورے طور پر انگریزی اسلوب نہیں ہے۔



آئیے اب ہم اس بات میں اتنی ترمیم اور کر لیں کہ اس بات کے باوجود ملحق نے  
 اپنی زبان کو ترقی دینے کے سلسلے میں بہت کچھ کیا ہے۔ کلاسیکل اسلوب کی طرف  
 بڑھنے کی ایک پہچان تو یہ ہے کہ زبان میں جملوں کی وسیع تر پے چیدگی اور مرکب جملوں  
 کی ساخت کا رجحان بڑھنے لگتا ہے۔ جب ہم شیکسپیر کے سارے ڈراموں کے اسالیب کا  
 تجزیہ کرتے ہیں تو یہ رجحان ہیں صرف شیکسپیر کی ذات میں نظر آتا ہے۔ اپنے آخری  
 دور کے ڈراموں میں وہ اس حد تک جملوں کی پے چیدگی کی طرف مائل نظر آتا ہے جس حد  
 تک ڈرامائی نظم اس کی اجازت دیتی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ دوسری اصناف کے مقابلہ  
 میں اس میں نسبتاً گنجائش کم ہے۔ لیکن اصل منزل یہ نہیں ہے کہ جملوں کی پے چیدگی صرف  
 پے چیدگی کی خاطر کی جائے۔ اس کا اصل مقصد تو یہ ہونا چاہیے کہ ادلاً تو وہ خیال و  
 احساس کی لطیف کیفیات کا بے کم و کاست نوزد ترین اظہار کر سکے۔ ثانیاً یہ کہ  
 عظیم تر لطافت اور موسیقی کے تنوع کو زبان کے مزاج میں رچا سکے۔ جب کوئی  
 مصنف جملوں کی ساخت میں آورد سے کام لینے لگتا ہے تو وہ سادگی و پیرکاری کے  
 ساتھ کسی بات کو کہنے کی صلاحیت کھو بیٹھتا ہے۔ جب اظہار کی یہ روش اس کی عادت  
 بن جاتی ہے اور وہ ان چیزوں کو بھی اسی انداز سے بیان کرنے لگتا ہے جو بہتر  
 طور پر سادگی کے ساتھ ادا کی جاسکتی ہیں تو وہ اپنے اظہار کی وسعت کو محدود کر لیتا  
 ہے اور یہ وہ منزل ہوتی ہے جب جملوں کی پے چیدگی کا عمل پورے  
 طور پر محنت مند نہیں رہتا اور مصنف بول چال کی زبان سے دور ہونے لگتا



ہے۔ لیکن جیسے جیسے شاعری، ایک شاعر کے بعد دوسرے شاعر کے ہاتھوں  
 رقی کرتی جاتی ہے وہ یک رنگی سے تنوع اور سادگی سے پیچیدگی  
 کی طرف بڑھتی جاتی ہے اور جب یہ 'زوال' پر پہنچنے لگتی ہے تو پھر  
 یک رنگی کی طرف رجعت کرنے لگتی ہے۔ حالانکہ یہ بھی ممکن ہے کہ  
 وہ اظہار کے اس ڈھانچے کو دوام بخش دے جس میں کسی جنس نے کبھی  
 زندگی اور معنی کا رنگ صبر تھا۔ اس بات کا فیصلہ آپ خود کر سکتے ہیں  
 کہ درجہ اول کے پیش رو اور جانشین اس لہجہ پر کس حد تک پورے اترتے  
 ہیں۔ ہم سب کے سب اس یک رنگی کو اٹھارویں صدی کے ان  
 شاعروں کے ہاں دیکھ سکتے ہیں۔ جنہوں نے ملٹن کی نقالی کی تھی۔  
 حالانکہ خود ملٹن کے ہاں یہ یک رنگی اور بے کیفی نظر نہیں آتی۔ کبھی کبھی ایسا  
 زمانہ بھلا آتا ہے کہ جب نئی سادگی، حتیٰ کہ اظہار کے کچے پن کے علاوہ اور  
 کوئی چارہ کار نہیں رہتا۔

آپ نے ان نتائج کا اندازہ ضرور کر لیا ہوگا جن کی طرف میں رفتہ رفتہ آ رہا ہوں۔  
 کلاسیک کی وہ خصوصیات جو میں نے اب تک پیش کی ہیں یعنی دماغ کی پختگی، طرز معاشرت کی پختگی  
 زبان کی پختگی اور مشترک اسلوب کی جامعیت۔ یہ ایسی خصوصیات ہیں جن کی قریب قریب مکمل  
 تشریح اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب سے ہو جاتی ہے اور شاعری میں سب سے زیادہ  
 پوپ کی شاعری میں یہ خصوصیات نظر آتی ہیں۔ اگر اس مسئلہ پر صرف مجھے آٹھایا کہنا ہوتا



تو یہ کوئی ایسی نئی بات نہیں تھی اور نہ اس کے کہنے کی مجھے ضرورت تھی ایسے  
 میں ساری بات ان دو غلطیوں کے درمیان انتخاب کرنے کی تجویز ہی بن کر رہ جاتی  
 جن تک لوگ بہت پہلے پہنچ چکے ہیں۔ ایک غلطی تو یہ کہ اٹھارویں صدی کا ادب  
 انگریز کا ادب کی تاریخ کا لطیف ترین دور ہے اور دوسری یہ کہ کلاسیکل کا تصور  
 بذات خود قطعی ناقابل اعتبار ہے۔ خود میرا اپنی رائے تو یہ ہے کہ ہمارے ہاں  
 انگریز کا ادب میں نہ تو کوئی کلاسیکل دور ہے اور نہ کوئی کلاسیکل شاعر۔ اور جب  
 ہم اس پر غور کرتے ہیں کہ آخر ایسا کیوں ہے تو ہمیں اظہارِ انوس کی ذرا سی بھلا وجہ  
 نظر نہیں آتی۔ لیکن اس کے باوجود ہمیں کلاسیک کے آدرش کو ہمیشہ اپنے پیش نظر  
 رکھنا چاہیے۔ اور چون کہ ہمیں اس آدرش کو پیش نظر رکھنا چاہیے اور چونکہ انگریز کا  
 زبان کی جنسیں کے سامنے اس وقت اس آدرش کو حاصل کرنے کی بہ نسبت اور بہت  
 سی دوسری چیزیں بھی تھیں اس لئے ہم نہ تو پوپ کی دور کو دور کر سکتے ہیں اور نہ  
 اس کو بڑھا چڑھا کر پیش کر سکتے ہیں۔ ہم پوپ کی تخلیقات کو اس نقطہ نظر سے  
 دیکھیں بغیر کہ اس کے ہاں کلاسیکل خصوصیات کس درجہ جلوہ فرما ہیں نہ تو انگریز کا ادب  
 کو ہمیشہ مجموعی دیکھ سکتے ہیں اور نہ ہم مستقبل کی طرف صحیح مفہم کے ساتھ  
 بڑھ سکتے ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ تا وقتیکہ ہم پوپ کی تخلیقات سے لطف اندوز  
 ہونے کا اہلیت نہ رکھتے ہوں ہم انگریز کا شاعری کو پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے۔  
 یہ بات بالکل واضح ہے کہ کلاسیکل خصوصیات کو حاصل کرنے کے لئے پوپ کو



انگریزی نظم کی کچھ عظیم تر قوتوں کو اپنی شاعری سے خارج کرنا پڑا اور اس طرح  
 اسے اس کی بہت بڑی قیمت ادا کرنا پڑی۔ اب کسی حد تک یہ کہا جاسکتا ہے کہ  
 کچھ چیزوں کو حاصل کرنے کی غرض سے کچھ قوتوں اور صلاحیتوں کی قربانی من کلوانہ  
 تخلیق کی ایک شرط ہے جیسا کہ عام زندگی میں ہوتا ہے۔ عام زندگی میں ایک ایسا آدمی  
 جو کسی چیز کو حاصل کرنے کے لئے اپنی کسی بھی چیز کی قربانی دینے سے گریز کرتا ہے اس  
 کا انجام یا تو ناکامی ہوتا ہے یا پھر وہ کہیں کا نہیں رہتا۔ حالانکہ برخلاف  
 اس کے ایسے بھی ماہر ہوتے ہیں جو ذرا سی چیز کے لئے بہت کچھ قربان کر دیتے ہیں یا  
 پھر آدمی پیدا ہی ایسا مکمل ماہر ہوا ہو کہ اسے کسی چیز کی قربانی کی ضرورت ہی اس سے  
 سے نہ پڑے۔ لیکن اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب کے بارے میں میں اس امر کا  
 پورا پورا احساس ہے کہ اس نے اپنے مزاج سے کچھ زیادہ چیزیں خارج کر دی تھیں  
 اس دور کا ذہن پختہ ضرور تھا لیکن وہ کچھ محدود قسم کا تھا۔ ان معنی میں تو انگریزی  
 معاشرہ اور انگریزی علم و ادب محدود نہیں تھا کہ وہ یورپ کے علم و ادب اور بہترین  
 معاشرہ سے منقطع ہو کر رہ گیا تھا یا وہ ان سے کسی طرح پیچھے تھا۔ لیکن بات دراصل  
 یہ ہے کہ یہ دور ہی ایک طرح سے تنگ نظری کا دور تھا۔ جب ہم سترھویں صدی میں  
 انگلستان میں کسی شیکسپیر، جرمی ٹیلر یا ملٹن کو دیکھتے ہیں یا فرانس میں ریاضا، مولیر  
 اور یا سکل کو دیکھتے ہیں تو ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اٹھارویں صدی نے اپنے  
 باغِ نعیموں کو ملکی تو ضرور کر لیا تھا لیکن ساتھ ساتھ زیرِ کاشت رقبہ کو بھی محدود



کر لیا تھا۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ اگر کلاسیک کوئی قابل قدر آدرش ہے تو اس میں  
 ہمہ گیری اور دوست کے ساتھ اظہار کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ اٹھارویں صدی  
 کا ادب اس بات کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو چوسر جیسے کچھ عظیم  
 مصنفین کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن جھین انگریزی ادب کا کلاسیک قرار نہیں دیا جاسکتا  
 اور جو پورے طور پر ازمنہ وسطیٰ کے ذہن یعنی دانتے کے ہاں بھی موجود ہیں۔ جدید یورپی  
 زبان میں اگر کہیں کوئی کلاسیک نظر آتی ہے تو وہ طریقہ خداوندی ہے۔ اٹھارویں  
 صدی میں ہم ادراک و احساس کے محدود دائرے اور خاص طور پر مذہبی احساس سے  
 مغلوب نظر آتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ انگلستان کی شاعری میں عیسائیت  
 کی روح موجود نہیں ہے اور یہ بھی نہیں ہے کہ شوار دین دار عیسائی نہیں تھے۔ اصل  
 کی شدت پسندی اور احساس کے یہ خاص تقدس کے لئے آپ کو بہت دور تک نظر  
 دوڑانا پڑے گی۔ تب کہیں آپ کو نیمول جوئن سے زیادہ کوئی حقیقی شاعر نظر  
 آ سکے گا۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ شیکسپیر کی شاعری میں بھی ایسا گہرے مذہبی  
 احساس دشوور کے شواہد نظر آتے ہیں حالانکہ شیکسپیر کا عقیدہ اور عمل محض قیاس  
 کا معاملہ ہے۔ مذہبی ادراک و احساس کی یہ پابندی بذات خود ایک قسم کی تنگ  
 نظری پیدا کرتی ہے (حالانکہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان معنی میں انیسویں صدی کہیں  
 زیادہ مختصیب اور تنگ نظر تھی) یہ تنگ نظری عیسائیت کے انتشار پر دلالت  
 کرتی ہے اور مشترک عقیدے اور مشترک کلچر کے زوال کو ظاہر کرتی ہے۔ اس



سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اٹھارویں صدی اپنے کلاسیکل کارناموں کے باوجود ایک ایسا کارنامہ ہے جو مثال کی حیثیت سے مستقبل کے لئے تو بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن جو ایسے خصائص سے عاری تھا جن کی وجہ سے حقیقی کلاسیک کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ وہ خصوصیات کیا ہیں۔ ان کی ٹوہ لگانے کے لئے ہمیں درجہ اول کی طرف رجوع کرنا ہوگا۔

سب سے پہلے میں ان خصوصیات کو دہرایا جاتا ہوں جن کو میں پہلے ہی کلاسیک کے ساتھ منسوب کر چکا ہوں اور خاص طور پر درجہ اول اس کی تہذیب اور اس زبان و تہذیب کی تاریخ کے اس خاص لمحے کے تعلق سے جس میں درجہ اول پیدا ہوا۔ دماغ کی پختگی کے لئے تاریخ اور تاریخ کے شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخ کا شعور اس وقت تک پورے طور پر بیدار نہیں ہو سکتا جب تک کہ شاعر کے سامنے اپنی قوم کی تاریخ کے علاوہ کسی دوسری قوم کی تاریخ نہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ اسے کم از کم ایک دوسری انتہائی تہذیب قوم کی تاریخ کا بھی علم ہو۔ ایسی قوم کا علم جس کی تہذیب اس کی تہذیب سے اتنی علیٰ علی ہو کہ اس کے اثرات اس کی اپنی تہذیب میں سراپے کر چکے ہوں۔ یہ وہ شعور ہے جو رومیوں کے پاس تھا اور جو یونانیوں کے پاس نہیں تھا (خواہ ہم یونانیوں کے کارناموں کو کتنی ہی اہمیت کیوں نہ دیں اور درحقیقت وہ اس وجہ سے اور زیادہ قابلِ توجہ ہو جاتے ہیں) اور یہ ایک ایسا شعور تھا جسے خود درجہ اول نے آگے بڑھانے میں بہت کچھ کیا۔ شروع ہی سے



درجہ اول، اپنے معاصرین اور نوری پیش روؤں کی طرح انسانی شاعری کی ایجادات، روایات، انکشافات کو مسلسل برت رہا تھا اور اپنے تصرف میں لا رہا تھا۔ اس طور پر اپنی ابتدائی روایات سے استفادہ کرنے کے ماسوا کسی بدیسی ادب کو استعمال کرنا تہذیب کی اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے کے مترادف ہے۔

حالانکہ میرا خیال یہ ہے کہ کسی شاعر نے بھی درجہ اول سے زیادہ انسانی اور ابتدائی لاطینی شاعری سے استفادہ کرنے میں احساس کے اس درجہ لطیف تناسب کا اظہار نہیں کیا۔ دوسرے ادب یا تہذیب کے تعلق سے کسی ادب یا کسی تہذیب کا یہ وہ ارتقار ہے جو درجہ اولیٰ 'رزمیہ شاعری' کے موضوع کو ایک خاص اہمیت عطا کرتا ہے۔ ہر کے ہاں یونانیوں اور رومنوں کا تقادم شکل سے کسی وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ تقادم زیادہ سے زیادہ ایک شہری ریاست اور دوسری متحدہ شہری ریاستوں کے درمیان خانہ جنگی کی حیثیت رکھتا ہے (Acmeas) کی کہانی کے تجھے شعور کا زیادہ بنیادی فرق کا رہنما نظر آتا ہے۔ ایک ایسا فرق جو دو عظیم تہذیبوں کے درمیان قرابت داری کا اظہار بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ تقدیر کے زیر سایہ ان کی مصالحت پر روشنی بھی ڈالتا ہے۔

درجہ اول کے دور اور خود اس کے ذہنی کی نشلی کا اظہار تاریخ کی اسی آگاہی اور اسی شعور میں مضمون ہے۔ دماغ کی نشلی کے لئے طرز معاشرت کی نشلی اور ساتھ ساتھ تنگ نظری سے گریز ضروری ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک جدید دور میں کو



جو اچانک بے سوچے سمجھے ماضی میں جھانکنے لگے۔ ردیوں اور ایتھنز والوں کا سماج  
 وہ حد درجہ سخت اور جبرحانہ نظر آئے گا۔ لیکن اگر کوئی شاعر اپنے معاشرے  
 رواج سے بہتر کوئی چیز پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے تو اس کا طریقہ عمل یہ نہیں  
 ہے کہ وہ آئندہ نسلوں کے لئے طرز معاشرت کا کوئی مختلف ضابطہ پیش کرے بلکہ  
 اس کا طریقہ یہ ہے کہ وہ یہ پیش کرے کہ اس کے اپنے زمانے کے لوگوں کا بہتر سے  
 بہتر طرز عمل کیا ہو سکتا ہے۔ اسی بصیرت میں اسی کی کامیابی کا راز مضمر ہے۔

ہنری جیمس کی تحریروں کو ہم صرف ایڈورڈین انگلستان کے دولت مند  
 لوگوں کی رعوتوں اور محفلوں کے تذکروں کے لئے نہیں پڑھتے بلکہ ہم دیکھتے ہیں کہ  
 ہنری جیمس اپنے نادلوں میں اسی معاشرہ کا مثالی تصویر پیش کرتا ہے۔ اور کسی  
 دوسرے معاشرہ کی پیش بندی نہیں کرتا۔ میرا خیال ہے کہ وہ جلی کے ہاں لاطینی  
 زبان کے دوسرے شاعروں کے مقابلہ میں (کیوں کہ مقابلہ کرنے پر)

(Camaraderie) اور (Dopeness) میں شہدے معلوم  
 ہوتے ہیں اور پورس کچھ عامیانا سا معلوم ہوتا ہے) طرز معاشرت کی لطافت،  
 نازک احساس و ادراک سے بھڑکتی نظر آتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ اس طرز معاشرت  
 کا اظہار عورت مرد کے خانگی اور عام تعلقات میں نظر آتا ہے۔ لوگوں کے ایسے اجتماع  
 میں 'جہاں سب کے سب مجھ سے زیادہ علم و آگاہی رکھتے ہیں' میرے لئے مناسب  
 نہیں ہے کہ میں (Aeneas) اور (Dido) کی داستان پر



رائے زنی کروں۔ لیکن میرے ذہن میں (Aemear) کی ملاقات کی تصویر  
 ہمیشہ (Dido) کے تصور کے ساتھ ابھری ہے۔ کتاب ہشتم نہ صرف حد درجہ  
 اثر انگیز شاعری کا بہترین نمونہ ہے بلکہ شاعری کی تاریخ میں انتہائی مہذب  
 عبارت اور اظہار کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ حصہ معنی کے اعتبار سے تہہ دار اور  
 بیان کے اعتبار سے ایجاز لئے طوئے ہے۔ کیوں کہ اس سے نہ صرف (Dido)  
 کے رویے کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس سے  
 (Aemear) کے رویہ پر بھی روشنی پڑتی ہے (Dido) کا طرز عمل تقریباً  
 (Aemear) کے اپنے ضمیر کی قلب ماسیت معلوم ہوتا ہے۔ یہیں محسوس ہوتا ہے  
 کہ یہی وہ طرز عمل ہے جسے (Aemear) کا ضمیر چاہتا ہے کہ (Dido) اس کے ساتھ  
 اسی طرح کا طرز عمل اختیار کرے۔ مجھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ بات صرف اتنی ہی نہیں ہے  
 کہ (Dido) اسے معاف نہیں کرتی (حالات کہ یہ بات اہم ہے کہ وہ اس پر لحن طعن  
 کرنے کے بجائے بے رخی اختیار کر لیتی ہے اور شاید اس بے رخی کو دنیا کی شاعری میں  
 سب سے زیادہ مؤثر بے رخی کہا جاسکتا ہے) بلکہ اہم بات یہ ہے کہ (Am  
 خود کو بھی معاف نہیں کرتا اور حقیقت سے باخبر ہونے کے باوجود وہ یہ سمجھ لیتا ہے  
 کہ جو کچھ اس نے کیا ہے وہ یا تو تقدیر کا لکھا ہوا ہے یا پھر دیوتاؤں کی  
 سازش کا نتیجہ ہے جو خود کسی عظیم تر مخفی قوت کے آلہ کار ہیں۔ یہاں جو بات  
 میں نے مہذب طرز معاشرت کے سلسلے میں بطور مثال پیش کی ہے اس سے



اس مہذبہ شعور اور ضمیر کی تصدیق ہوتی ہے۔ لیکن کسی مخصوص داستان پر ہم کسی بھی معیار سے غور کریں تو بڑھونا یا چارہ سے کہ یہ جزد کسی کلی سے تعلق رکھتا ہے اور آخر میں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ درجہ عمل کے کرداروں کا طرز عمل (سوا) (Tax m u r) کے جو بغیر مقصد کا انسان ہے) خالصاً کسی مقامی یا قبائلی طرز عمل کے ضابطے کے مطابق نظر نہیں آتا۔ اس طرز عمل میں اس کے اپنے زمانے کے مطابق ہمیں رومن اور یورپین خصوصیات ساتھ ساتھ نظر آتی ہیں۔ درجہ عمل طرز معاشرت کے لحاظ سے کسی طرح بھی متعصب اور تنگ نظر نہیں ہے۔

اس موقع پر درجہ عمل کے اسلوب اور زبان کی پختگی کی توضیح کرنا ایک سطحی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ آپ لوگوں میں سے بہت سے یہ کام مجھ سے بہتر طور پر انجام دے سکتے ہیں۔ اور میرا خیال ہے کہ میری اس بات سے آپ سب حضرات اتفاق کریں گے۔ لیکن پھر بھی اس بات کا اعادہ کرنا مناسب ہے کہ درجہ عمل کا اسلوب ایک ادب کی پشت پناہی اور اس ادب کی گہری واقفیت کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ جب وہ کوئی ترکیب یا ساخت اپنے پیش روؤں سے مستعار لے کر اسے سنوارتا ہے تو اس طرح وہ لاطینی شاعری کو از سر نو لکھنے کا کام انجام دیتا ہے۔ وہ ایک فاضل مصنف تھا جس کی ساری قابلیت اس کے کام کے عین مطابق تھی اور اس کے پاس اپنے ہستیا کے لئے ضرورت کے عین مطابق ادب بھی موجود تھا۔ جہاں تک اسلوب کی پختگی کا تعلق ہے میں نہیں سمجھتا کہ کسی بھی شاعر نے احساس و



آواز کی بے حد ساخت پر اس سے زیادہ عبور حاصل کیا ہے اور ساتھ ساتھ  
 جہاں ضرورت پڑی اس نے براہ راست مختصر اور یہ جان کنی سادگی کا دامن بھی ہاتھ  
 سے نہیں جانے دیا۔ اس سلسلے میں یہاں مجھے کسی تفصیل کی چنداں ضرورت نہیں  
 ہے۔ لیکن یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع پر میں 'مشترک اسلوب' کے  
 بارے میں اپنی رائے کا کھوڑا سا اظہار کرتا چلوں کیوں کہ یہ ایک ایسی چیز ہے  
 جس کی جامع مثال ہم انگریزی ادب سے پیش نہیں کر سکتے اور اسی لئے ہم اس  
 طرف اتنی توجہ بھی نہیں دیتے جتنی دراصل میں دینی چاہیے۔ جدید یورپی ادب  
 میں مشترک اسلوب کی مثالی جھلک سب سے زیادہ ہیں غالباً راتے اور راسین  
 کے ہاں اور انگریزی شاعری میں سب سے زیادہ یوپ کے ہاں نظر آتی ہے۔ یوپ  
 کے مشترک اسلوب کا دائرہ مقابلہا بہت محدود نظر آتا ہے۔ مشترک اسلوب  
 ہے جسے دیکھ کر ہم صرف یہ نہ کہہ سکیں کہ یہ وہ آویج ہے جس نے زبان کی روح اور  
 جوہر کو پالیا ہے۔ اس نقطہ نظر سے جب ہم یوپ کی شاعری کا مطالعہ کرتے  
 ہیں تو ہم یہ بات نہیں کہتے کیوں کہ ہم انگریزی زبان و بیان کے ان تمام وسائل سے  
 بخوبی باخبر ہوتے ہیں جن کی طرف یوپ نے توجہ نہیں دی۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ  
 کہہ سکتے ہیں کہ اس شخص نے انگریزی زبان کے ایک مخصوص دور کے جوہر کو پالیا ہے  
 اور بس۔ لیکن برخلاف اس کے جب ہم شیکسپیر یا ملٹن کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس



وقت ہم یہ بات بھی نہیں کہتے کیوں کہ ہم اس شخص کی عظمت اور ان معجزات سے بھی  
 باخبر ہوتے ہیں جو وہ اپنی زبان میں دکھا رہا ہے۔ یہ بات کہہ کر اب ہم شاید چوسر کے قریب  
 آجاتے ہیں لیکن دراصل چوسر ایک مختلف اور ہمارے نقطہ نظر سے ایک مقام  
 زبان استعمال کرتا نظر آتا ہے اور شکسپیر اور ملٹن نے اپنی شاعری لکھ کر یہ بھیجا کہ  
 بعد کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے انگریز زبان کے سامنے بہت سے امکانات  
 کی راہیں کھل دیں۔ برخلاف اس کے درجن نے یہ نہیں کیا بلکہ اس نے زبان کے  
 سارے امکانات کو اس طور پر اپنے تصرف میں لا کر ختم کر دیا کہ اس کے بعد اس میں  
 کوئی بڑی ترقی اس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتی جب تک کہ لاطینی زبان ایک سرے  
 سے بالکل ہی تبدیل جائے۔

اب میں اس سوال کو پھر اٹھانا چاہتا ہوں جس کی طرف میں پہلے اشارہ  
 کر چکا ہوں۔ یہ سوال کہ آیا کسی کلاسیک کا (ان معنی میں جن میں اس اصطلاح کو میں  
 اب تک استعمال کرتا آیا ہوں) وجود اپنی اصل زبان اور اس کے بولنے والوں کے لئے  
 کسی لغت غیر مترقبہ کا درجہ رکھتا ہے؟ حالانکہ بلاشبہ یہ فخر کی بات ضرور ہے۔  
 اپنے ذہن میں اس سوال کو اٹھانے کے بعد بس اتنا کافی ہے کہ درجن کے بعد کی لاطینی  
 شاعر کا پرغور کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ کس حد تک درجن کے بعد کے شاعر  
 زندہ رہے اور اس کی عظمت کے سایہ میں انھوں نے کس طرح تخلیقی کام انجام  
 دیا تاکہ ہم ان میاں روں کے مطابق جو درجن نے قائم کئے تھے ان کی تعریف یا تنقید



تقصیر کر سکیں اور ان کے ان نئے انحراف یا تنوع یا لفظوں کی نئی ترتیب کی ساخت کی تعریف کر سکیں جن کو پڑھ کر اصل ماحذ کے خوش گو اور دھندلے نقوش کی یاد تازہ ہونے لگتی ہے۔ اس معاملے میں انگریزی اور فرانسیسی شاعری خوش قسمت ہے کہ ان زبانوں کے عظیم ترین شاعروں نے صرف مخصوص زمیوں کو پامال کیا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شیکسپیر یا راسین کے دور سے لے کر اب تک حقیقی معنی میں قدر اول کا ایک بھی منظوم ڈرامہ انگلستان یا فرانس میں نہیں لکھا گیا یہ ضرور ہے کہ ملٹن کے دور تک ہمارے ادب میں کوئی بھی عظیم رزمیہ نظم نہیں تھی حالانکہ دیے عظیم طویل نظمیں بہت سی تھیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اعلیٰ شاعر خواہ وہ کلاسیک ہو یا نہ ہو، اس زمین کو جس میں وہ کاشت کرتا ہے بالکل چوس لیتا ہے یہاں تک کہ تھوڑی بہت فصل اگانے کے بعد وہ کچھ نسلوں کے لیے بالکل ناقابل کاشت ہو کر رہ جاتی ہے۔

یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کوئی تصنیف اپنے کلاسیکی مزاج کی وجہ سے کسی ادب کو متاثر نہیں کرتی بلکہ یہ اثر محض اس تصنیف کی عظمت سے پیدا ہوتا ہے اور امیر کے خلاف یہ دلیل پیش کی جاسکتی ہے کہ میں نے شیکسپیر اور ملٹن کو "کلاسیک" کا درجہ ان معنی میں نہیں دیا ہے جن میں اس اصطلاح کو میں اب تک استعمال کرتا آیا ہوں اور ساتھ ساتھ میں نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اب تک اس قسم کی اعلیٰ درجہ عظیم شاعری (جیسی شیکسپیر اور ملٹن



نے لکھی ہے، ہماری زبان میں نہیں لکھی جاسکتی ہے۔ لیکن یہ مسلم امر ہے کہ جب شاعری کی کوئی عظیم تخلیق وجود میں آتی ہے تو وہ دوسرے شاعروں کے لیے اسی یا یہ اور اسی نوع کی عظیم شاعری تخلیق کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ واضح ہے کوئی بھی قدر اول کا شاعر اسی نوع اور اسی پایہ کی شاعری تخلیق کرنے کی کوشش نہیں کرے گا جو یا تو پہلے کی جا چکی ہے یا اس زبان میں کی جا سکتی ہے۔ یہ بات اس وقت ممکن ہے جب زبان، اس کی نحو، اس کا ذخیرہ الفاظ اور خاص طور پر اس کا آسنگ، لہجہ اور مزاج وقت اور سماجی تبدیلیوں کے ساتھ اس درجہ بدل گئے ہوں کہ شیکسپیر جیسا ایک اور عظیم ڈرامائی شاعر اور ملٹن جیسا ایک اور عظیم رزمیہ شاعر پیدا ہو سکتا ہے صرف یہی نہیں کہ ہر عظیم شاعر بلکہ ہر حقیقی شاعر خواہ وہ کمر درجے کا شاعر ہی کیوں نہ ہو، زبان کا کوئی نہ کوئی امکان ہمیشہ کے لیے پورا کر دیتا ہے اور اس طرح آنے والی نسلوں کے لیے اس زبان کا ایک امکان کم ہو جاتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ وہ امکان جو وہ اپنے تصرف میں لایا ہے بہت ادنیٰ ہو یا پھر اس نے شاعری کی کسی بڑی صنف مثلاً ڈرامہ یا رزمیہ پر طبع آزمائی کی ہو عظیم شاعر زبان کے سارے امکانات کو ختم نہیں کرتا بلکہ صرف ایک صنف کے امکانات کو ختم کر دیتا ہے۔ لیکن برخلاف اس کے اگر عظیم شاعر عظیم کلاسیک شاعر بھی ہے تو وہ صرف کسی ایک صنف کے امکانات کو ختم



نہیں کرتا بلکہ اپنے زمانے کی زبان کے سارے امکانات کو ختم کر ڈالتا ہے۔  
 اور اس کے اپنے زمانے کی زبان، جس طور پر اس نے اسے استعمال کیا ہے  
 ایسی زبان ہوگی جو ہر لحاظ سے جامع اور مکمل ہوگی۔ اسی طرح ہمیں صرف  
 شاعر ہی پر نظر نہیں رکھنی پڑتی بلکہ اس زبان پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے جس میں وہ  
 لکھ رہا ہے۔ ایسے میں صرف ہی نہیں ہوتا کہ کلاسیک شاعر زبان کے سارے  
 امکانات سمیٹ کر ختم کر دیتا ہے بلکہ دراصل یہ زبان مزاج کے اعتبار سے  
 خود ایسی زبان ہوتی ہے جس میں اس طرح سمیٹ کر ختم اور مکمل ہو جانے کی  
 صلاحیت ہوتی ہے اور جو خود کسی کلاسیک شاعر کی پیدائش کا موجب بنتی ہے۔  
 اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں ہم کتنے خوش نصیب ہیں کہ ہمارے  
 پاس ایک ایسی زبان ہے جو کلاسیک پیدا کرنے کے بجائے ماضی کے بھرپور  
 تنوع پر فخر کر رہی ہے اور جس میں جڑ توں اور نئے نئے تنوع کے بے پناہ  
 امکانات پوشیدہ ہیں۔ اب جب کہ ہمارے ادب کا مزاج ہم میں رسا بسا ہوا  
 ہے، جب کہ ہم اب بھی دی زبان بول رہے ہیں اور بنیادی طور پر اسی کلچر  
 کے حامل ہیں جس نے ماضی کا ادب پیدا کیا ہے ہمیں دو تین باتیں ذہن  
 نشین رکھنی چاہئیں۔۔ ایک تو ان کارناموں پر فخر جو ہمارا ادب انجام دے  
 چکا ہے اور دوسرے اس بات پر ایمان جو مستقبل میں ہمارا ادب انجام دے سکتا  
 ہے۔ اگر ہم مستقبل پر سے ایمان اٹھالیں تو پھر ماضی پورے طور پر ہمارا ماضی



نہیں رہے گا اور ایک مردہ تہذیب کا ماحصی بن کر رہ جائے گا اور یہ بات  
 خاص طور پر ان لوگوں کے ذہنوں میں موجود رہنی چاہئے جو انگریزی ادب  
 کے سرمائے میں اضافہ کرنے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔ انگریزی ادب  
 میں چونکہ کوئی بھی کلاسیک نہیں ہے اسی لیے ہر زندہ شاعر کہہ سکتا ہے کہ ابھی  
 اس کی امید باقی ہے کہ وہ اور اس کے بعد آنے والے شاعر شاید ایسی  
 تخلیق پیش کر سکیں جو زندہ رہے (کیونکہ کوئی بھی سکون قلب کے ساتھ یہ بات  
 نہیں کہہ سکتا کہ وہ اس زبان کا آخری شاعر ہے اور جب کہ وہ اس بات کو  
 سمجھ بھی رہا ہو کہ ایسا کہنے کا کیا مطلب ہے) لیکن بقائے ددام کے نقطہ نظر  
 سے مستقبل سے یہ دل چسپی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ جب ہم  
 سامنے دو زبانیں ہوں اور دونوں کی دونوں، مردہ، ہوں تو ہم یہ نہیں  
 کہہ سکتے کہ ان میں سے ایک زبان عظیم تر ہے اس لیے کہ اس میں تنوع بھی  
 زیادہ ہے اور شاعروں کی تعداد بھی زیادہ ہے اور دوسری اس لیے  
 کمتر ہے کہ اس کا جو ہر صرف ایک شاعر کی تخلیق میں مکمل طور پر ظاہر ہوا ہے  
 جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں یہ ہے کہ انگریزی زبان زندہ زبان  
 ہے اور ایک ایسی زبان ہے جس کے ساتھ ہم رہتے سہتے ہیں۔ ہمارے لیے  
 خوشی کا مقام ہے کہ یہ اب تک کسی کلاسیک شاعر کی تخلیق میں پورے طور پر  
 بروئے کار نہیں آ سکی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ کلاسیک معیار ہمارے لیے



بہت بڑی اہمیت رکھتا ہے تاکہ ہم اپنے شعرا کو فرداً فرداً اس معیار پر پرکھ سکیں  
 حالانکہ بحیثیت مجموعی اس ادب سے ہم اپنے ادب کا مقابلہ کرنے کے قابل  
 نہیں ہیں جس میں کلاسیک پیدا ہو چکا ہے۔ ویسے یہ محض قسمت کی بات ہے  
 کہ کوئی ادب کلاسیک کے رُتبے تک پہنچتا ہے یا نہیں۔ اس بات کا دار و مدار  
 زیادہ تر اس زبان کے مزاج اور عناصر ترکیبی کے استخراج کی نوعیت پر مبنی  
 ہے۔ چنانچہ لاطینی زبان کلاسیک کے حد درجہ قریب آ جاتی ہے اس کی وجہ  
 صرف یہ نہیں ہے کہ اس کے عناصر ترکیبی لاطینی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ عناصر  
 انگریزی زبان کے مقایسے میں زیادہ متجانس اور یکساں ہیں۔ اور اسی لیے ان کا  
 رجحان زیادہ فطری طور پر مشترک اسلوب کی طرف مائل ہے۔ برخلاف اس کے  
 انگریزی زبان اپنی تشکیل اور مزاج کے اعتبار سے گونا گوں عناصر کی حامل  
 ہے اور جامعیت سے زیادہ تنوع کی طرف مائل ہے۔ اپنی قوت کو پورے طور  
 پر بردے کا دلانے کے لیے اُسے ایک طویل مدت کی ضرورت ہے اور اس  
 میں شاید اب بھی نامعلوم امکانات پوشیدہ ہیں۔ اس زبان میں اپنی اصلیت  
 کو برقرار رکھتے ہوئے تبدیلی ہونے کی زبردست صلاحیت موجود ہے۔  
 اب میں اصنافی کلاسیک اور مطلق کلاسیک میں امتیاز پیش کرنا چاہتا  
 ہوں۔ اب ادب کے مابین امتیاز، جو صرف اپنی زبان کے تعلق سے  
 کلاسیک کہلاتا ہے اور وہ ادب جو بہت سی دوسری زبانوں کے تعلق سے



کلاسیک کہلاتا ہے۔ لیکن اس امتیاز کی وضاحت سے پہلے میں کلاسیک کی ایک اور خصوصیت پر روشنی ڈالنا چاہتا ہوں جس سے اس امتیاز کے سمجھنے میں مدد ملے گی اور اس فرق کا بھی اندازہ ہو سکے گا جو پوپ جیسے شاعر کی کلاسیک اور درجل جیسے شاعر کی کلاسیک میں نظر آتا ہے۔ اگر یہاں ان دعاوی کو دوبارہ دہرا دیا جائے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے تو اس سے بات کے سمجھنے میں اور آسانی ہوگی۔

میں نے اس مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ مسلمہ اصول کے طور پر نہ سہی لیکن اکثر و بیش تر افراد کے ذہنی شعور کی پختگی کا عمل و انتخاب اس کے ذریعے ہوتا ہے اور جس کا شعور فرد کو خود بھی پورے طور پر نہیں ہوتا۔ اس عمل کے ذریعے فرد زبان سے کچھ امکانات کو خارج کر کے کچھ امکانات کو اپنالیتا ہے اور انہی کے بنانے سنوارنے میں لگ جاتا ہے۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ زبان ادب کی ترقی میں ایک مماثلت پائی جاتی ہے، اگر یہ بات درست ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ کمتر درجے کے کلاسیک میں جیسا کہ سترھویں صدی اور اٹھارویں صدی کے اواخر کا ہمارا اپنا ادب ہے، پختگی حاصل کرنے کی دھن میں جن امکانات کو خارج کیا گیا تھا ان کی تعداد یقیناً کم تر اور اہم ہوگی۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ اس سلسلے میں نتیجہ کی طرف سے اطمینان زبان کے مزاج کی آگاہی سے پیدا ہوتا ہے جو ابتدائی دور کے مصنفین کی تحریروں میں نظر آتی ہے اور جس کے کچھ امکانات



نظر انداز کر کے خارج کر دیئے گئے تھے۔ (یہی وہ چیز ہے جس سے آنے والی  
 نسلوں کی توجہ نئے نئے امکانات کی طرف جاتی ہے۔ اور جو اس کمی کو پورا  
 کرنے کی کوشش میں ایک نئے امکان کو سامنے لاتے ہیں) انگریزی ادب کا  
 کلاسیک دور ہماری قوم کی ساری صلاحیتوں کا نمائندہ نہیں ہے۔ ہم کسی دور  
 کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری قوم کی ساری صلاحیتیں اور جوہر اس  
 دور میں بروئے کار آچکے ہیں۔ اسی لیے ہم اب بھی ماضی کے کسی ایک دور  
 یا دوسرے دور کے مزاج کو سمجھ کر مستقبل کے امکانات پر غور کر سکتے ہیں۔  
 انگریزی زبان ایک ایسی زبان ہے جس میں اسالیب کے حقیقی انحراف کی زبردست  
 گنجائش موجود ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی بھی دور اور کوئی بھی لکھنے والا  
 اس زبان میں کامل نمونے کی حیثیت اختیار نہیں کر سکتا۔ فرانسیسی زبان ہموار  
 اسلوب کے ساتھ بہت زیادہ دلربا نظر آتی ہے حالانکہ اس زبان کو دیکھ کر ایسا  
 معلوم ہوتا ہے کہ زبان نے خود کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مستقل بنیادوں پر قائم کر لیا  
 ہے تاہم تیرہویں صدی میں بھی لطیف سچائی، متانت اور صاف بیانی کی روح  
 نظر آتی ہے اور یہ بیش بہا عنصر جو (Rabelais) اور (villon) کے ہاں  
 موجود ہے اور جس کا شعور راسین اور والیٹر کی کمالیت کے بارے میں ہمارے فہم  
 کو متصف کرتا ہے، اسے دیکھ کر ہم محسوس کر سکتے ہیں کہ یہ کمالیت نہ صرف بیان  
 میں ہوئی ہے بلکہ اب تک ہم آہنگی کے ساتھ استعمال بھی نہیں ہو سکی ہے۔



اب ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ جامع کلاسیک وہ ہے جس میں کسی قوم کی ساری صلاحیتیں اور سارے جوہر خواہ واضح طور پر یا مخفی طور پر اظاہر ہوئے ہیں۔ اور یہ بات اسی زبان میں پیدا ہو سکتی ہے جس میں اپنے سارے جوہر ایک سمیٹ سکنے کی صلاحیت ہو۔ لہذا اب ہم کلاسیک کی فہرست خصوصیات میں نقطہ جامعیت کا اور اضافہ کر لیتے ہیں۔ کلاسیک کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی رسمی پابندیوں کے ساتھ، جس قدر ممکن ہو، زیادہ سے زیادہ احساسات کی ان ساری دسعتوں کا اظہار کرے جن سے اس زبان کو بولنے والی قوم کے مزاج اور کردار کی نمائندگی ہوتی ہے، اس طرح کلاسیک اس قوم کی بہترین نمائندگی بھی کرے گی اور اس میں ان لوگوں کے لیے حد درجہ دلکشی اور اثر آفرینی بھی ہوگی اور وہ ہر جامعیت، ہر طبقہ اور ہر قسم کے حالات میں قبولیت عام بھی حاصل کر سکے گی۔

جب کوئی ادب پارہ اس جامعیت سے آگے بڑھ جاتا ہے اور دوسرے غیر ملکی ادبیات کے لیے بھی اتنا ہی اہم ہو جاتا ہے جتنا خود اپنی زبان کے لیے تھا تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں آفاقیت بھی موجود ہے۔ مثال کے طور پر ہم گوئٹے کی شاعری کو بجا طور پر اس مقام کے پیش نظر جو اسے اپنی زبان ادب میں حاصل ہے، کلاسیک کا نام دے سکتے ہیں۔ تاہم اس کی جانب داری اس کے کچھ موضوعات کی ناپائنداری اور اس کے ادراک کی جزئیت کی وجہ سے



ہم اسے کلاسیک کا نام نہیں دے سکتے، کیونکہ گوشتے دوسرے ملک والوں کو  
اپنے دور اپنی زبان اور اپنے کچھ میں گھرا ہوا نظر آتا ہے اور اس طرح وہ ساری  
یورپی روایت کی نمائندگی نہیں کرتا اور ہمارے ادب کے انیسویں صدی  
کے مصنفین کی طرح وہ تھوڑا سا تنگ نظر دکھائی دیتا ہے۔ وہ ان معنی میں آفاقی  
مصنف ضرور ہے کہ اس کے کارناموں سے ہر یورپی کو روشناس رہنا چاہئے  
لیکن یہ اور بات ہے ہمیں کسی پہلو سے بھی کوئی جدید زبان کلاسیک کی طرف بڑھتی  
ہوئی نظر نہیں آتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ ان دوسرے زبانوں کی طرف رجوع  
کیا جائے۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ وہ مردہ زبانیں ہیں کیونکہ ان کی موت ہی سے  
ہمیں اپنی میراث ملی ہے۔ یہ امر کہ وہ زبانیں مردہ ہیں بذات خود انہیں کسی قدر  
قیمت کا حامل نہیں بناتا۔ یہ بات الگ ہے کہ یورپ کی ساری قومیں ان کی  
وظیفہ خواہ ہیں۔ ردما اور یونان کے تمام عظیم شاعروں میں، میرا خیال ہے کہ  
درحل ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کو سامنے رکھ کر ہم نے کلاسیک کا معیار قائم کیا  
ہے اور اس اعتبار سے ہم اس کے سب سے زیادہ مرہون منت ہیں۔ اس بات کا  
یہاں میں پھر اعادہ کروں گا کہ یہ بات بذات خود درست نہیں ہے کہ درحل دنیا کا  
عظیم ترین شاعر ہے اور ہم ہر اعتبار سے صرف اسی کے ممنون احسان ہیں  
تو یہاں صرف اس کے مخصوص احسان کا ذکر رہا ہوں۔ اس کی جامعیت اور وہ  
بھی یہاں مخصوص قسم کی سمجھت ہماری تاریخ میں سلطنت ردما اور لاطینی زبان کی



بے مثال اہمیت کی وجہ سے ہے اور ایک ایسی اہمیت ہے جو اس کی تقدیر  
 سے مطابقت رکھتی ہے۔ تقدیر کا یہ مفہوم (AENEID) کی شکل میں ظاہر ہوتا  
 ہے (AENEAS) بذات خود شردخ سے آخر تک تقدیر کا بندہ ہے۔ ایک  
 ایسا انسان جو نہ تو عیار ہے نہ سازشی، نہ آوارہ گرد ہے اور نہ زمانہ ساز۔ ایک  
 ایسا انسان جو مقدر کا لکھا پورا کر رہا ہے۔ کسی مجبوری یا ثالثی فرمان کی وجہ سے  
 نہیں اور نہ کسی شہرت یا ناموری کی خاطر بلکہ جو اپنی منشاء کو خداؤں کی بلند و برتر قوتوں  
 کے حوالے کر دیتا ہے جو اس کی مزاحمت بھی کر سکتے ہیں اور اس کی راہ نمائی بھی۔ وہ  
 سرانے میں ٹھہر جانے کو ترجیح دے سکتا تھا لیکن وہ جلا وطن ہو جاتا ہے۔ یہ ایک  
 ایسی چیز ہے جو جلا وطنی سے کہیں زیادہ اہم اور عظیم ہے۔ وہ ایک ایسے عظیم تر  
 مقصد کے لیے جلا وطن کر دیا جاتا ہے جس کی عظمت کو وہ خود بھی سمجھنے سے قاصر  
 ہے اور وہ اس جلا وطنی کو بہ رضا و رغبت تسلیم کر لیتا ہے۔ وہ دنیوی اعتبار  
 سے کوئی خوش و خرم اور کامیاب انسان نہیں ہے۔ لیکن وہ سلطنت روما کی  
 علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو حیثیت (AENEAS) کی روم کے لیے ہے  
 وہی حیثیت قدیم روم کی، یورپ کے لیے ہے۔ اور اس وجہ سے وہ حل بے مثال  
 کلاسیک کی مرکزیت حاصل کر لیتا ہے وہ ایک ایسی حیثیت میں یورپی  
 تہذیب کے قلب میں کھڑا ہے جس میں نہ تو کوئی دوسرا اس کا شریک ہے  
 اور نہ کوئی اس کے حق کو غصب کر سکتا ہے۔ سلطنت روما اور لاطینی زبان



محض کوئی سلطنت یا کوئی زبان نہیں تھی بلکہ ایک ایسی سلطنت اور زبان تھی جس کی بے مثل تقدیر کا تعلق ہماری اپنی تقدیر سے ہے اور وہ شاعر جس میں اس سلطنت اور زبان نے شعور اور اظہار پایا بذات خود ایک بے مثل تقدیر کا شاعر ہے۔

اس طرح اگر درجہ دوم کے شعور کی حیثیت رکھتا ہے اور اپنی زبان کی اعلیٰ ترین آواز بھی ہے تو ایسے میں ادب ہمارے لیے بھی زبردست اہمیت رکھتا ہے جس کا اظہار پورے طور پر ادبی تنقید و توصیف کی اصطلاحوں کے ذریعے نہیں ہو سکتا۔ ادبی اصطلاحوں کی رو سے ہمارے لیے درجہ اول کی قدر و قیمت یہ ہے کہ اس نے ہمیں ایک معیار عطا کیا ہے۔ یہ خوشی کا مقام ہے کہ یہ معیار ہمیں ایک ایسے شاعر نے دیا ہے جو ہماری اپنی زبان سے مختلف زبان میں لکھتا ہے اور یہ بات کسی طرح بھی اس معیار کو رد کرنے کی وجہ نہیں ہو سکتی۔ کلاسیکل معیار کو قائم رکھنے اور اس سے ہر ادب پارے کو فرداً فرداً پرکھنے سے یہ دیکھنا مقصود ہے کہ ہمارے ادب میں بحیثیت مجموعی تو ہر چیز مل سکتی ہے لیکن الگ الگ ہر ادب پارے میں کوئی نہ کوئی نقص ضرور نظر آتا ہے۔ ممکن ہے یہ نقص زبان کی ترقی کے لیے لازمی نقص کی حیثیت رکھتا ہو جس کے بغیر زبان میں یہ خوبیاں پیدا نہیں ہو سکتی تھیں۔ لیکن اس نقص کو ضروری سمجھتے ہوئے بھی نقص ہی سمجھنا چاہیے۔ اس معیار کی عدم موجودگی میں جس کا ذکر میں کر رہا ہوں (ادب)



جیسے ہم صرف اپنی زبان پر تکیہ کر کے واضح طور پر سمجھ بھی نہیں سکتے (یہ ہوتا ہے کہ ہم اپنے غیر معمولی عقیدوں کی تخلیقات کو غلط انداز نظر سے دیکھنے لگتے ہیں جیسے ہم بلیک کی تعریف اس کے فلسفے کی وجہ سے یا ہو پکنر کی تعریف اس کے اسلوب کی وجہ سے کرتے لگتے ہیں اور اس طرح ہم فاش غلطیوں کا شکار ہو جاتے ہیں اور دوسرے درجے کے شاعروں کو قدر اول کے شاعروں کی صفوں میں لاکھڑا کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ کلاسیکل معیار کے مسلسل امتحان کے بغیر، جس کے لیے ہم درجہ کے سب سے زیادہ مرہون منت ہیں، ہم تنگ نظر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

یہاں لفظ "تنگ نظر" سے میری مراد ان معنی سے زیادہ ہے جو لغت میں ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس لفظ سے میری مراد "اپنی تہذیب اور نسل کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے سے کچھ زیادہ ہے، حالانکہ درجہ کے ہاں بھی یہ بات نظر آتی ہے لیکن صرف اس حد تک جتنی اس کے برابر کی حیثیت والے بعد کے شعراء کے اہل نظر آتی ہے اور جنہیں آپ اس اعتبار سے تنگ نظر کہہ سکتے ہیں۔ میری مراد اس لفظ سے خیالات، کلیچہ اور عقیدے کے اعتبار سے محدود ہونے سے بھی کچھ زیادہ ہے اور وہ اس لیے کہ یہ تعریف بھی نامکمل ہے کیونکہ ایک جدید آواز خیال کے نقطہ نظر سے دانتے بھی خیالات، کلیچہ اور عقیدے کے اعتبار سے محدود تھا، میں اس سے اقدار کا منہ کرنا، کچھ اقدار کو خارج کرنا اور



کچھ کو بڑھا چڑھا کر بھی پیش کرنا بھی مراد لیتا ہوں جو وسیع سیر و سیاحت کے  
 نقداں سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ جو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب پورے انسانی  
 تجربات پر ان معیاروں کو منطبق کیا جائے جنہیں محدود درجہ سے حاصل کیا گیا ہو  
 اور جو بنیادی اور وقتی عارضی اور دائمی اقدار میں امتیاز نہیں کرتے، ہمارے آپ  
 دور میں جہاں لوگ باگ حکمت اور علم، علم اور معلومات میں فرق نہیں کرتے اور  
 زندگی کے مسائل کو انجینئرنگ کی اصطلاحوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں  
 ایک نئے قسم کی تنگ نظری وجود میں آرہی ہے جس کے لیے کوئی نیا نام لانا پڑیگا۔  
 یہ ایک ایسی تنگ نظری ہے جو تصورِ زمان سے نہیں بلکہ تصورِ مکاں سے پیدا  
 ہوتی ہے۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کی مدد سے مادہ پنچ انسانی تدبیروں کا  
 سنا دار و زنا بچہ بن کر رہ گئی ہے جنہوں نے اپنی اپنی باری آہستہ پر خدمات  
 انجام دیں اور پھر بے کار ہو کر ختم ہو گئیں۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کے پیش نظر  
 دنیا موجودہ نسل کی واحد ملکیت ہے۔ ایک ایسی ملکیت جس میں اصلاح  
 کا کوئی حصہ نہیں ہے، اس قسم کی تنگ نظری سے یہ ڈر ہے کہ ہم سب  
 کے سب اس کوہِ ارضی پر رہنے والے سب لوگ، ایک ساتھ تنگ نظر  
 ہو کر رہ جائیں گے اور وہ لوگ جو اس تنگ نظری پر قناعت نہیں کریں  
 گے وہ اتارک الدنیا ہو جائیں گے۔ اگر اس قسم کی تنگ نظری  
 ہمارے اندر وقتِ برداشت کا مادہ (صبر و تحمل کے معنی میں) پیدا کر دے



تو اس کی موافقت میں بہت کچھ کہا جاسکتا ہے، لیکن غالب گمان یہ ہے  
 کہ یہ تنگ نظری ہمیں ان معاملات میں، جہاں ہمیں اپنے امتیازی اصول  
 یا معیار کو برقرار رکھنا چاہئے تھا، غیر جانب داری کی طرف لے جائے گا  
 اور جن معاملات کو ہمیں شخصی یا مقامی پسند و نا پسند پر چھوڑ دینا چاہئے تھا  
 وہاں ہمیں غیر روادار بنادے گی۔ مجھے اس پر کوئی اعتراض نہیں ہے اگر  
 دنیا میں سیکڑوں مذاہب پیدا ہو جائیں بشرطیکہ ہمارے بچے ایک سے  
 مدرسوں میں تعلیم کے لیے جاتے رہیں۔ بہر حال میرا تعلق تو یہاں صرف اتنا  
 ہے کہ ادب میں اس تنگ نظری کا کس طرح سدِ باپ کیا جائے۔ ہمیں اس بات  
 کو ذہن نشین رکھنا چاہئے کہ جیسے یورپ ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہو  
 اور اب بھی اپنی ترقی پسندانہ قطع و برید کے باوجود ایک ایسی ہیئت اجتماعی  
 ہے جس سے عظیم تر اور عالمگیر ہم آہنگی پیدا ہو سکتی ہے، اسی طرح یورپی اذ  
 بھی ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے جس کے مختلف اعضاء اس وقت تک  
 نشوونما نہیں پاسکتے جب تک کہ ایک سا خون اُن کے سارے جسم میں گردش  
 نہ کر رہا ہو۔ یورپی ادب کے خون کا دھارا یونانی اور لاطینی ادب ہے  
 ان دونوں کے نظام گردش الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہی کیونکہ ہم نے  
 روم کے ذریعے اپنے یونانی سلسلے نسب کا سراغ لگایا ہے، آخر فضیلت  
 کا وہ کون سا مشترک معیار ہماری ادبیات اور ہماری زبانوں میں موجود ہے



جو کلاسیکل معیار نہیں ہے؛ آخر ان دوزبانوں کے خیال و احساس کے مشترک درشتہ کے علاوہ وہ کون سا باہمی فہم و ادراک ہے جسے ہم برقرار رکھنے کے متمنی ہیں اور جس کی افہام و تفہیم میں کوئی پور و پین قوم کسی دوسری یورپین قوم سے کسی طرح بھی بہتر موقف میں کہیں ہے۔ کوئی بھی جدید زبان خواہ اس کے بولنے والے لاطینی زبان کے بولنے والوں کے مقابلے میں لاکھوں کی تعداد میں کیوں نہ ہو اور خواہ وہ زبان تمام دنیا کی قوموں کی زبان اور کلچر کے درمیان ابلاغ کا آفاقی ذریعہ ہی کیوں نہ بن جائے، لاطینی زبان کی آفاقیست کو نہیں پہنچ سکتی۔ کوئی جدید زبان ان معنی میں جن میں نے دراصل کوکلاسیک کا نام دیا ہے، کلاسیک پیدا کرنے کی توقع نہیں رکھ سکتی۔ نہ صرف ہمارا بلکہ سارے یورپ کا کلاسیک درجہ ہے۔

یورپ کے کئی ادبیات میں اتنا سرمایہ موجود ہے کہ نہ صرف ہم اس پر بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں بلکہ لاطینی زبان بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ لیکن ہر ادب کی اپنی عظمت ہوتی ہے جو الگ تھلگ نہیں بلکہ وسیع تر ڈھانچے میں اپنا مقام رکھتی ہے۔ وہ ڈھانچہ جو روم میں متعین ہوا۔ میں نئی سنجیدگی (جسے متانت بھی کہہ سکتے ہیں) اور تادیخ کی نئی بصیرت کا ذکر کر چکا ہوں جس کی مثال روم کے نام (AENEAS) کے انتساب میں نظر آتی ہے۔ وہ روم جس کا مستقبل اس کے موجودہ کارناموں سے کہیں زیادہ روشن ہے۔ روم



کو بطور انعام جو کچھ ملا وہ بہ مشکل ایک تنگ ساحل اور ادھیڑ عمر کی سیاسی شادی  
 سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ اس کی جوانی ڈھل چکی ہے اور اس کا سایہ دوسرے  
 سایوں کے ساتھ (CUMAE) کے دوسری طرف پھیر رہا ہے لیکن ہم اب بھی قدیم  
 روما کی تقدیر سے آنکھیں ملا سکتے ہیں۔ ممکن ہے کہ ہم پہلی نظر میں ادب روما کو  
 محدود وسعت کا ادب تصور کریں جس میں عظیم ناموں کا یہ حقیر اجتماع نظر آئے  
 لیکن اس کے باوجود وہ اتنا آفاقی ہے کہ کوئی ادب اس کو نہیں پہونچ سکتا۔ وہ  
 ایک ایسا ادب ہے جس نے غیر شعوری طور پر یورپ میں اپنے مقدر کی بجا آوری  
 کے سلسلے میں، بعد کی زبانوں کے تمثیل اور تنوع کو قربان کیا ہے تاکہ وہ ہمارے  
 لیے کلاسیک پیدا کر سکے۔ یہی کافی ہے کہ یہ معیار ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم ہو جائے اور  
 اس کام کو دوبارہ کرنے کی ضرورت پیش نہ آئے۔ ہماری آزادی کی یہی قیمت ہو کہ اس  
 معیار کو برقرار رکھا جائے اور بحران کے خلاف اس آزادی کی حفاظت کی جائے ہم اس  
 احسان کی یاد اس عظیم روح کی سالانہ یادگار منا کر کر لیتے ہیں۔ یاد دانتے کے سفر حیات  
 کی راہ نمائی کی جس نے دیکھ کر یہ اس کا فرض تھا کہ وہ دانتے کی راہ نمائی اس بھیرت کی طرف  
 کرے جسے وہ خود اہل راہ کر سکا تھا (یورپ کو عیسائی کلچر کا راستہ دکھایا جس سے وہ خود  
 بنی واقف نہیں تھا اور جس نے نئی اطالوی زبان میں الوداع کے طور پر یہ آخری الفاظ لکھے  
 مٹایا۔ تم نے ارمنی وابدی آگ کا نظارہ کر لیا اور اب ایک ایسے مقام پر  
 آگئے ہو جہاں مجھے کچھ اپنا خبر بھی نہیں آتی۔



## مذہب اور ادب

جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ زیادہ تر اس قول کی حمایت میں ہے کہ ادبی تنقید کی تکمیل ایسی تنقید سے ہونی چاہیے جس کی بنیاد اخلاقی اور دینی زاویہ نظر پر قائم ہو۔ اگر کسی دور میں اخلاقی اقدار نئی معاملات میں باہمی اتفاق موجود ہے تو ایسے میں ادبی تنقید بھی ٹھوس اور پر مغز ہوتی ہے۔ ہمارے اپنے دور میں، جہاں ایسی کوئی بھی مفاہمت نہیں ہے، عیسائی تارین کے لیے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ اور خاص طور پر تخلیقی چیزوں کا جائزہ واضح طور پر اخلاقی اور دینی معیار سے لیں۔ ادب کی عظمت محض ادبی معیار سے متین نہیں کی جاسکتی حالانکہ یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ اس بات کا تعین کہ کوئی چیز ادب ہی یا نہیں، صرف ادبی معیار ہی سے کیا جاسکتا ہے۔ ہم نے گزشتہ چند صدیوں سے اس بات کو واضح طور پر تسلیم کر لیا ہے کہ ادب اور دنیاویات میں باہم کوئی رشتہ نہیں ہے۔ مجھے اس سے ہرگز انکار نہیں ہے کہ ادب (اور یہاں میری مراد تخلیقی ادب سے ہے) ہمیشہ سے کسی نہ کسی اخلاقی معیار ہی پر چھا جاتا رہا ہے اور ہمیشہ پر کھا جاتا رہے گا۔ ادبی کارناموں کے بارے میں



اخلاقی فیصلے ان اخلاقی ضابطوں کے مطابق کیے جاتے ہیں جنہیں ہر نسل نے قبول کر لیا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ نسل خود بھی ان پر عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں۔ ایک ایسا دور، جو عیسائی دینیات کو لفظ بہ لفظ قبول کر لیتا ہے، ممکن ہے اس کا عام ضابطہ بہت سخت اور کٹر قسم کا ہو۔ حالانکہ یہ بھی عین ممکن ہے کہ ایسے دور میں عام ضابطے عزت و ناموس، عظمت و عروج یا انتقام جیسے تصورات کو اس درجہ اہمیت دیتے ہوں کہ وہ خود عیسائیت کے لیے ناقابل برداشت ہو جائیں۔ اس سلسلہ میں دور الیزبتھ کا اور امائی اخلاق، بذات خود ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ لیکن جب عام ضابطہ دینی پس منظر سے منقطع ہو جاتا ہے اور زیادہ سے زیادہ صرف ایک عادت بن کر رہ جاتا ہے تو ایسے میں تعصب اور تبدیلی کی راہیں کھل جاتی ہیں اور ادب کے ذریعہ اخلاق میں تبدیلی کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے جب کسی نسل کو ادب میں قابل اعتراض چیزیں نظر آنے لگتی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ ان سے مانوس نہیں ہے۔ یہ ایک عام بات ہے کہ جو باتیں ایک نسل کے جذبات کو محدود کرتی ہیں۔ انہی باتوں کو دوسری نسل خاموشی کے ساتھ قبول کر لیتی ہے۔ اخلاقی معیار کی پس تبدیلی کی صلاحیت کو بعض دفعہ بڑے طعنان کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور اسے انسانی کاملیت کی نشانی سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل یہ بات کا ایک ثبوت ہے کہ انسان کے اخلاقی فیصلے کھوکھلی بنیادوں پر قائم ہیں۔

مجھے یہاں مذہبی ادب سے کوئی غرض نہیں ہے بلکہ صرف اس بات



سے دھڑلے ہے کہ کس طرح مذہب کو ادب کی تنقید کا ذریعہ بنایا جاسکتا ہے اس لیے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ان تین معنی میں مذہبی ادب کے فرق کو سمجھ لیا جائے جن معنی میں سمجھتا رہا ہوں۔ ایک تو وہ ادب ہے جس کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ یہ مذہبی ادب ہے بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخی ادب سائنٹفک ادب کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ہم بائبل کے مستند ترجموں یا جرمن ٹیبلر کی تخلیقات کو بھی ادب کا نام دیتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم کینٹن یا گین کی تاریخی تصانیف کو ادب کے نام سے موسوم کرتے ہیں یا بریڈے کی منطق اور بفلوں کی نیچرل ہسٹری کو ادب کا نام دیتے ہیں۔ یہ سارے مصنفین وہ لوگ ہیں جو تفریق سے اپنی مذہبی، تاریخی یا فلسفیانہ خصوصیات کے ساتھ ساتھ زبان کا ایسا چٹا رہا اور بیان کی ایسی جاشنی رکھتے ہیں کہ ان کی تحریریں ان لوگوں کے لیے دلچسپ بن جاتی ہیں جو سلیقہ کے ساتھ لکھی ہوئی زبان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ ایسے میں ضروری نہیں ہے کہ وہ لوگ مصنف کے مقصد میں بھی دلچسپی رکھتے ہوں۔ یہاں میں اتنا اضافہ اور کردں گا کہ یہ سائنٹفک، تاریخی اور فلسفیانہ تصانیف اس وقت تک ادب کے ذیل میں نہیں آسکتیں جب تک ان میں اپنے دور کے لیے، سائنٹفک یا دوسرے اہم اقدار موجود نہ ہوں۔ ہیں اس قسم کی تصانیف سے لطف اندوز ہونے کی معقولیت کو تسلیم کرتا ہوں۔ لیکن ساتھ ساتھ میں اس کی خامیوں سے بھی واقف ہوں۔ وہ شخص جو اس قسم کی تحریروں کو صرف ادبی معیار پر پرکھتا ہے دراصل کالیس



ہوتا ہے اور ہم جانتے ہیں کہ جب کا سہ لیسوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے تو وہ عذاب  
 جان بن جاتے ہیں سمجھے ان علماء سے اختلاف ہے جن پر بائبل پڑھنے سے وجد  
 طاری ہو جاتا ہے اور جو اسے انگریزی شری معزز ترین دستاویز سمجھتے ہیں۔ اسے  
 لوگ جو بائبل کو انگریزی ادب کی اعلیٰ ترین دستاویز سمجھ کر تعریف کے پل باندھتے ہیں  
 فضائل وہ اسے عیسائیت کی قبر کا کتبہ سمجھ کر تعریف کرتے ہیں۔ میں اگر اپنی بحث کے  
 ذیلی موضوعات کو نظر انداز کرنے کی کوشش کروں تو جبر ہے۔ یہاں صرف اتنا کہ دینا  
 کافی ہو گا کہ جیسے کلیرنڈن، گبن، بفون یا بریڈے ادبی اعتبار سے کمتر درجہ کے  
 مصنف رہ جائیں گے اگر ان کی تصانیف تاریخ، سائنس، اور فلسفہ وغیرہ کے اعتبار  
 سے غیر اہم ہو کر رہ جائیں اسی طرح بائبل کا اثر انگریزی ادب پر تسلیم کرنے کے  
 باوجود یہ ماننا پڑتا ہو کہ یہ اثر اس لیے نہیں ہو کہ بائبل کو ادب تسلیم کر لیا گیا ہے  
 بلکہ صرف اس لیے ہے کہ بائبل کو خدا کی زبان تصور کیا جاتا ہے۔ اور غالباً بیات کہ  
 علماء اسے داب، سمجھ کر بحث کرتے ہیں۔ اس کے ادبی اثر کی موت کی ذمہ دار ہے  
 مذہب اور ادب کے درمیان دوسرا رشتہ وہ ہے جو مذہبی اور دینی شاعری  
 میں نظر آتا ہے۔ اب مجھے یہاں یہ دیکھنا ہے کہ اس قسم کی شاعری کی طرف شاعری  
 کے عام شائقین کا کیا رویہ ہے۔ میرا روئے سخن صرف ان لوگوں کی طرف  
 ہے جو شاعری سے براہ راست لطف اندوز ہوتے ہیں اور اس کے مداح ہیں اور  
 ان لوگوں کی طرف نہیں، جو دوسروں کی تعریف و توصیف کے ذریعہ شاعری سے



لطف اندوز ہوتے ہیں۔ شاعری کا عام شائق اس بات پر ایمان رکھتا ہے کہ گو ہمیشہ واضح طور پر نہیں، کہ جب شاعری کے ساتھ مذہبی، کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس کی واضح حد بندی ہو جاتی ہے۔ کیونکہ شاعری کے شائقین کی اکثریت کے لیے مذہبی شاعری ایک قسم کی ادنیٰ شاعری ہوتی ہے۔ مذہبی شاعر ایسا شاعر نہیں ہے جو شاعر کے پورے موضوع کو اپنے تصرف میں لاتا ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا شاعر ہے جو اس موضوع کے محدود اور مقرر حصے کو استعمال میں لاتا ہے اور جو ان جذبات کو نظر انداز کر دیتا ہے جسے عظیم جذبہ کا نام دیا جاتا ہے اور اس طرح وہ اپنی کم مانگی کا اعتراف کر لیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کے شائقین کی کثیر تعداد کا اس رویہ دان، سادہ دلی، کراشا، خارج ہر موٹ اور ہانپن جیسے شاعروں کی طرف ہی ہے۔

شاعری کی ایک قسم ایسی ہے مثال کے طور پر ان شعراء کی منظومات جن کا ذکر میں نے سطور بالا میں کیا ہے، جو ایک خاص مذہبی شعور کا نتیجہ ہوتی ہے اور جو اس عام شعور کے بغیر بھی زندہ رہ سکتی ہے جو ہمیں عظیم شعراء کے ہاں نظر آتا ہے۔ کچھ ایسے شعراء ہیں یا شعراء کی کچھ تحریروں میں ممکن ہے یہ عام شعور موجود ہو۔ لیکن وہ بنیادی خصوصیات جو عظیم شاعری کی دلالت کرتی ہیں، یہاں دبا دی گئی ہوں اور صرف ان کا تاثر پیش کر دیا گیا ہے۔ ایسے شعراء اور ان شاعروں کے درمیان جو مذہبی اور دینی جو ہر قابل کی حیثیت سے اپنے مخصوص اور محدود



شعور کو پیش کرتے ہیں۔ امتیاز بہت دشوار ہوتا ہے۔ یہاں میں دان، سلکھ و میں جالچ  
 ہر بوٹ اور ہوکنز کو بڑے شاعر کی حیثیت سے مثال کے طور پر پیش کرنے کا کوئی  
 حیلہ نہیں ڈھونڈ رہا ہوں۔ لیکن مجھے اس امر کا پورا پورا یقین ہے کہ کم  
 از کم پہلے تین شاعر محمد شعور کے شاعر ہیں۔ وہ ان معنی میں عظیم مذہبی شاعر  
 بھی نہیں ہیں جن معنی میں ہم دانتے، کارنیل، باراسین کے نام لیتے ہیں اور جو اپنی ان  
 تمثیلوں میں بھی، جہاں وہ عیسائی موضوعات کو نہیں چھوٹے عظیم عیسائی شاعر باقی  
 رہتے ہیں۔ میں پہلی قسم کے شاعروں کو ان معنی میں بھی عظیم مذہبی شاعر نہیں مانتا  
 جن معنی میں دلتن اور یہاں تک کہ بودیلیم کو اس کے سارے نقائص اور فرورگن شہوں  
 کے باوجود، عیسائی شاعر تسلیم کرتا ہو۔ چوسر کے وقت سے لے کر اب  
 تک عیسائی شاعر یہ، ان معنی میں ہیں کہ میں وضاحت کروں گا، انگلستان میں  
 مخصوص طور پر محدود اور تھوڑی شاعری رہی ہے۔

میں اس بات کو بھی واضح کرتا چلاں کہ جب میں مذہب اور ادب پر گفتگو  
 کر رہا ہوں تو میرا تعلق بنیادی طور پر مذہبی ادب سے ہرگز نہیں ہے۔ میرا تعلق اگر  
 ہے تو صرف اتنا ہے کہ مذہب اور تمام ادبیات میں کیا تعلق ہونا چاہیے؟ اسی  
 لیے اگر مذہبی ادب کی تیسری قسم کو تیزی کے ساتھ درگزر کر دیا جائے تو شاید  
 کچھ مضائقہ نہیں ہے۔ یہاں میرا مطلب ان لوگوں کی ادبی تصانیف سے ہے  
 جو مطلقاً نہ طور پر مذہب کے مقصد کو آگے بڑھانے کے خواہش مند ہیں اور جے



ہم پوڈینگڈا کے ذیل میں لاسکتے ہیں میرے ذہن میں اس وقت جیسٹرٹن کے ذہن  
 ہو واز تھرس ڈے، یا اناد بر اؤن، جیسے شگفتہ ناول ہیں۔ مجھ سے زیادہ  
 نہ کوئی ان ناولوں سے لطف اندوز ہوتا ہو اور نہ پسند کرتا ہے اس سلسلے  
 میں تو صرف میں اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ جب جیسٹرٹن سے کم صلاحیتوں کے  
 جو شیے مذہبی لوگ یہی اثر پیدا کرنا چاہتے ہیں تو ان کا اثر منتفی ہوتا ہے میرا  
 خیال یہ ہے کہ ایسی تحریروں پر مذہب اور ادب کے متعلق سے کسی سنجیدہ غور  
 فکر کی چنداں ضرورت ہی نہیں ہے۔ کیونکہ یہ تحریریں ایک ایسے شعوری بغفل  
 کی حیثیت رکھتی ہیں جہاں یہ مان لیا گیا ہو کہ مذہب اور ادب کا ایک دوسرے  
 سے کوئی تعلق نہیں ہے اور اگر ہے بھی تو وہ شعوری اور محدود قسم کا ہے۔ میں جو  
 کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ادب کو شعوری طور پر عیسائی ہونے کے بجائے  
 غیر شعوری طور پر عیسائی ہونا چاہئے جیسٹرٹن کی تحریریں ایسی نفسا اور لیا ماحول  
 پیش کرتی ہیں جو یقیناً عیسائیت کی حامل نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود اس کے ہاں  
 تاثر کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔

مجھے یقین ہے کہ ہم اس بات کو محسوس کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ کس طرح مکمل  
 اور عقلی طور پر ہم اپنے ادبی فیصلوں کو مذہبی فیصلوں سے الگ کرتے  
 ہیں۔ اگر ایک مکمل لفظ ہو سکتا تھا تو خیر کوئی ایسی بات نہیں تھی لیکن لفظ  
 نہ تو مکمل ہے اور نہ کبھی مکمل ہو سکتا ہے۔ اگر ہم ادب کو ناول کی مثال کے ذریعہ



سمجھیں، کیونکہ ناول ہی ایک ایسی صنف ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو متاثر کرتی ہے، تو ہم آسانی کے ساتھ گزشتہ تین سو سال کے ادب کی تدریجی لادینیت کو سمجھ سکتے ہیں۔ بینین اور کسی حد تک ڈی فو کے سامنے اخلاقی مقاصد تھے۔ بینین کے بارے میں تو خیر کسی شک و شبہ کی گنجائش ہے ہی نہیں۔ ہمدرد ڈی فو، تو اس کے بارے میں کچھ شک و شبہ ضرور کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ڈی فو کے زمانے سے لے کر اب تک ناول کو لادینی، بنانے کا عمل جاری ہے۔ اس کے تین نمایاں پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ناول نے عقیدہ، کو اپنے زمانے کے عقیدے کے مطابق اپنالیا اور زندگی کی اصل تصویر کو نظر انداز کر دیا۔ فیڈنگ ڈکٹر اور تھیکرے اس رجحان سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسری شکل یہ ہے کہ اس نے عقیدے پر شک کیا، اس میں سرگرداں رہا یا پھر اس کی مخالفت کی۔ یہ رجحان جارج ایلینٹ، جارج میرڈتھ اور ٹامس ہارڈی کے ہاں ملتا ہے۔ تیسری شکل اس کی وہ ہے جو ہمارے اپنے دور میں نظر آتی ہے اور اس کے ذیل میں، سوائے حمیں جوئس کے، سارے ناول نگار آ جاتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جس میں ہر ایک نے عیسائی عقیدہ کو ایک تاریخی غلطی کی حیثیت سے دیکھا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا عام طور پر لوگوں نے مذہب یا مذہب کے خلاف کوئی معینہ رائے قائم کر لی ہے اور کیا وہ اپنے دماغوں کو الگ الگ خانوں میں بانٹ کر اسی مقصد کی خاطر ناول یا شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں؟ مذہب اور



قصہ کہانیوں میں رو یہ اور طریقہ عمل ایسی چیزیں ہیں جو مشترک ہیں۔ مذہب ہمارے اخلاق اور فیصلوں کو متعین کرتا ہے۔ ہیں اپنی ذات کا جائزہ لینا سکھاتا ہے اور ساتھ ساتھ دوسرے انسانوں کے ساتھ ہمارے طریقہ عمل کو متعین کرتا ہے۔ ایسے ہیادہ قصہ کہانیاں جو ہم پڑھتے ہیں ہماری ذات کو متاثر کرتی ہیں اور ہمارے طریقہ عمل کو بنائی بگاڑتی ہیں۔ جب ہم ان قصہ کہانیوں میں ایسے انسانوں کو دیکھتے ہیں جو مخصوص انداز سے عمل کر رہے ہیں اور مصنف خود بھی ان کی تصدیق کر رہا ہے اور ساتھ ساتھ اس عمل کو اسے اس نے خود تر تیب دیا ہے، پسندیدہ نظر سے دیکھ رہا ہے تو ہم بھی اسی طرح عمل کرنے اور اپنا رویہ اختیار کرنے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ جب مچھلنا ناول نگار خود اپنی ذات کے بارے میں غور کرتا ہے تو ممکن ہے کہ وہ ان لوگوں کے لیے، جو اسے قبول کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، کوئی بہت اہم چیز پیش کر رہا ہو۔ ایسا ناول نگار اپنے زاویہ فکر سے فرد کو متاثر کر سکتا ہے لیکن ناول نگاروں کی اکثریت ایسا ہی جو پانی کے بہاؤ میں تیزی کے ساتھ بہہ چکے لے کھا رہی ہے۔ ان میں زود وحسی تو نظر آتی ہے لیکن ادراک بہت کم ہوتا ہے۔

ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم ادب کے سلسلے میں وسیع انٹروی کا ثبوت دیں۔ اسے عقائد اور تعصبات سے بچ کر قصہ کہانیوں کو قصہ کہانیوں کی حیثیت سے اور ڈرامہ کو ڈرامہ کی حیثیت سے دیکھیں۔ وہ چیز جسے اس ملک میں غلطی سے درحساب، کام دیا جاتا ہے اس سے کہے بہت کم ہمدردی ہے



کچھ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اکثر غلط، کتابوں کی اشاعت کو روکتا ہے اور کچھ  
 اس لیے کہ اس کی حیثیت بھی وہی ہے جو شراب نوشی کے متانوں، امتناعی کی  
 ہوتی ہے۔ کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اس خواہش کا اظہار ہے کہ نفیس گھریلو  
 اثر کی جگہ حکومت کے کنٹرول کو ملے لینی چاہیے۔ کچھ اس لیے اور بھی تھے اس  
 کے کسب کوئی ہمدردی نہیں ہے کہ اس کی بنیاد مسلم دینی اور اخلاقی اصولوں پر  
 قائم نہیں ہوئی بلکہ یہ زیادہ تر عادات اور رسم و رواج کا نتیجہ ہوتا ہے جو حسن اتفاق  
 سے یہ لوگوں میں محفوظ کا ایک جھوٹا جذبہ پیدا کر دیتا ہے اور انہیں اس امر کا یقین  
 دلاتا ہے کہ وہ کتاب میں جن پر احتساب کا شکیبہ نہیں پڑا ہے بالکل بے ضرر ہیں۔ یہ  
 کچھ خود معلوم نہیں ہے کہ آج ایسی بھی کوئی چیز ہوتی ہے جسے اسے ضرر کتاب،  
 کا نام دیا جاسکتا ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ایسی کتاب بھی ہوتی ہے جس سے حد  
 تک ناقابل مطالعہ ہوتی ہے کہ ان میں سرے سے کسی کے جذبات مجروح کرنے  
 کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی۔ لیکن یہ بات بھی یقینی ہے کہ کوئی کتاب صرف اس  
 وجہ سے بے ضرر نہیں کہلا سکتی کہ اس سے شعوری طور پر کوئی بھی شخص آزار وہ  
 نہیں ہوا ہے۔ اگر ہم قاری کی حیثیت سے اپنے مذہبی اور اخلاقی عقائد ایک  
 شعبے میں رکھیں اور مطالعہ صرف تفریح طبع یا بھیر فوراً پسند سطح پر، صرف  
 جمالیاتی مسرت کے لیے کریں تو میں یہ بات کروں گا کہ مصنف، خواہ اس  
 کی نیت یا ارادے کچھ بھی ہوں، عملاً ایسا کوئی امتیاز تسلیم نہیں کرتا۔ تخیلی تحریریں



لا مصنف، خواہ وہ کس بات سے واقف ہو یا نہ ہو۔ بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتا ہے۔ اور ہم بحیثیت انسان، خواہ ہم اس کا ارادہ کریں یا نہ کریں، اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ چیز جو ہم کھاتے ہیں ہم پر ذلت کے علاوہ کچھ اور اثر بھی ضرور ڈالتی ہے۔ اس کا اثر ہم پر تحلیل اور ہضم کے دوران میں بھی پڑتا ہے۔ ہو ہو یہی عمل ہر اس تحریر پر صادق آتا ہے جسے ہم پڑھتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ ہمارا مطالعہ صرف اُسی چیز سے تعلق نہیں رکھتا جسے ہم ادبی ذوق کا نام دیتے ہیں بلکہ اور بہت سے دوسرے اثرات کے ساتھ ہمارے کل وجود کو براہ راست متاثر کرتا ہے۔ اس بات کو ہم اپنی نفسی ادبی تعلیم کی تاریخ کے سچے تجزیہ کے ذریعہ بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ کسی ایسے شخص کے زمانہ نوجوانی کے مطالعہ کو ذہن میں رکھئے جس میں کچھ ادبی زبانیت بھی ہو۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ شخص جو شاعری کی کشش اور گیرائی کے بارے میں حساس ہے اپنی جوانی کے ایسے لمحے یاد کر سکتا ہے جب وہ کسی ایک شاعر سے متاثر ہو کر اُس میں کھو گیا تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ یکے بعد دیگرے کئی شاعروں کے کلام میں کھو گیا ہو، اس کی پسینگی کا سبب صرف یہ نہیں ہے کہ شعری احساس و ادراک سن بلوغت کے مقابلہ میں آغاز شباب میں تیز تر ہوتا ہے۔ دراصل جو کچھ ہوتا ہے وہ ایک قسم کی طغیانی ہے جو اس شاعر کی مضبوط شخصیت اس کی نیم ترقی یافتہ شخصیت پر غالب آجاتی ہے۔ یہی چیز کسی ایسے



شخص کی عمر کے آخری حصہ میں بھی روپڑ پر پہنچتی رہی جس نے اپنی زندگی میں بہت کم مطالعہ کیا ہو۔ ایک مصنف کچھ دیر کے لیے ہم پر اپنا پورا قبضہ جمالیتا ہے اور پھر کچھ عرصہ بعد دوسرا مصنف ہم پر عادی ہونے لگتا ہے اور اس طرح کار یہ خود ہمارے اپنے دماغ میں ایک دوسرے کو متاثر کرنے لگتے ہیں۔ ہم ایک مصنف کو دوسرے مصنف کے مقابلے میں رکھتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ایک کی صفات دوسرے سے بالکل الگ ہیں اور جو صفات ایک میں پائی جاتی ہیں وہ دوسرے میں نہیں ہیں یہی وہ منزل ہوتی ہے جہاں سے ہم تنقیدی ہونے لگتے ہیں اور یہی وہ ہماری بڑھتی ہوئی تنقیدی قوت ہے جو ہمیں کسی ایک ادبی شخصیت کے شدید تسلط سے بچا لیتی ہے۔ اچھا نثار — اور ہم سب کو نقد دانے کی کوشش کرنی چاہیے اور تنقید کو ان لوگوں کے سپرد نہیں کرنا چاہیے جو اخباروں میں تبصرہ کرتے ہیں۔ اچھا نقاد وہ ہے جو تیز اور واکی اور اک کو وسیع اور گہرے مطالعہ کے ساتھ گھلا ملا دیتا ہے۔ وسیع مطالعہ ذخیرہ اندوزی یا علم کو جمع کرنے کے اعتبار سے اہمیت نہیں رکھتا بلکہ دراصل مطالعہ طاقت اور شخصیتوں سے یکے بعد دیگرے متاثر ہونے کے عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس طرح ہم کسی ایک شخصیت یا چند شخصیتوں سے مغلوب ہونے سے بچ جاتے ہیں زندگی کے مختلف نظریات ہمارے دماغ میں گھسلنے ملتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہتے ہیں اور ہماری ادبی شخصیت بنتی سنورتی رہتی



ہے اور اس طرح ہر ایک مصنف کی حیثیت اور اس کا مقام ایک ایسی ترتیب کے ساتھ جو خود ہمارے ساتھ مخصوص ہو، متعین ہو جاتا ہو۔

یہ بات پورے طور پر درست نہیں ہے کہ قصہ کہانیاں، شریعہ یعنی ایسی تحریریں جو خیالی انسان کے عمل، خیالات، الفاظ اور جذبات کو پیش کرتی ہیں۔ براہِ رہت زندگی سے متعلق، ہمارے علم کو وسیع کر دیتی ہیں۔ زندگی کا براہِ رہت علم ایک ایسا علم ہو جو براہِ راست ہماری اپنی ذات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ ہمارا کام ہو کہ ہم خود دیکھیں کہ عام طور پر لوگ کیسے برتاؤ کرتے ہیں، ان کا عام رویہ کیا ہے اور عام طور پر وہ کن طرح کے ہیں؟ زندگی کا وہ حصہ جس میں ہم خود شریک ہو کر حصہ لے رہے ہیں تعلیم کے لیے مواد فراہم کرتا ہے قصے کہانیوں کے ذریعہ زندگی کا علم حاصل کرنے کے لیے ترقی یافتہ خود سگاہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ علم زندگی کے بارے میں دوسروں کا علم تو ہو سکتا ہے لیکن بذاتِ خود زندگی کا نہیں ہو سکتا۔ جب ہم کسی ناول میں واقعات سے متاثر ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم اپنے گرد و پیش کے ماحول یا چشم دید واقعات سے متاثر ہوتے ہیں تو ایسے میں ہم سچ، کے برابر، جھوٹ، ضرور حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن جب ہم ذہنی سختی حاصل کر لیتے ہیں اور اس قابل ہو جاتے ہیں کہ ان قصہ کہانیوں کو پڑھ کر یہ کہہ سکیں کہ ”یہ ایک شخص کا نظریہ ہے جس کا مشاہدہ اپنی حدود میں اچھا تھا (مثال کے طور پر ڈکنز، ٹولکین، جارج ایلینک یا بالزاک) لیکن اس نے مجھ سے ذرا مختلف انداز میں



مشاہدہ کیا ہے۔ کیونکہ وہ مجھ سے مختلف مزاج کا آدمی تھا۔ اس نے شاہد کے لئے مختلف چیزوں کا انتخاب کیا ہے یا پھر یکساں چیزوں کو اہمیت کے اعتبار سے مختلف ترتیب دی ہے کیونکہ وہ مزاجاً مجھ سے مختلف تھا۔ اس لئے اس کی اس تحریر میں جو کچھ میں دیکھ رہا ہوں وہ ایک ایسی دنیا ہے جسے مخصوص انداز اور زاویہ سے دیکھا گیا ہے۔ یہ وہ منزل ہوتی ہے۔ جب ہم ناول یا قصہ کہانیوں کے پڑھنے سے کچھ حاصل کر سکتے ہیں۔ ایسے میں ہم زندگی کے بارے میں ان مصنفین سے براہ راست کچھ سیکھ سکتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخ کے براہ راست مطالعہ سے سیکھتے ہیں۔ یہ مصنفین ہمیں اسی وقت مستفید کر سکتے ہیں۔ جب ہم ان میں اور اپنی ذات میں امتیاز کرنے کی اہلیت پیدا کر لیتے ہیں۔

جیسے جیسے ہماری عمر بڑھتی جاتی ہے اور ہم مختلف مصنفین کا مطالعہ جاری رکھتے ہیں اور ہمارا مطالعہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے، ویسے ویسے ہم زندگی کے مختلف النوع نظریات حاصل کرتے جاتے ہیں۔ عام طور پر یہ فرض کیا جاتا ہے اور مجھے اس بات پر شبہ ہے کہ ہم دوسروں کے نظریات زندگی کا تجربہ صرف مطالعہ کو وسیع تر کرنے سے حاصل کر سکتے ہیں۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یہی وہ انعام ہے جو ہم شیکسپیر، دانٹے، گوٹے، ایمرسن، کارلائل اور دوسروں دوسرے مقتدر ادیبوں کے مطالعہ سے حاصل کر سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ صرف تفریح طبع کے لئے مطالعہ کرنا تفریح ادبیات کے مترادف ہے لیکن یہاں



یہ بات کہنے میں مجھے کوئی باک نہیں ہے کہ ادب ہی ایک ایسی چیز ہے۔ جسے ہم صرت تفریح طبع یا خالص مسرت کے لیے پڑھتے ہیں اور جو بلاشبہ خاموشی کے ساتھ ہم پر خود درجہ اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ ادب ہی ایک ایسی چیز ہے جسے ہم کم سے کم کاوش کے ساتھ پڑھتے ہیں اور جو ہم پر آسانی کے ساتھ بہت گہرا اثر ڈالتا ہے۔ اس لیے ضرورت ہے کہ مقبول ناول نگاروں اور معاصر زندگی کے مقبول ڈراموں کے اثرات کا گہرا تجزیہ کیا جائے۔ خصوصیت کے ساتھ معاصر ادب ایک ایسی چیز ہے جسے لوگوں کی اکثریت اسی رویے کے ساتھ خالص مسرت اور وقت گزاری کے لیے پڑھتی ہے۔

اب تک جو کچھ میں نے لکھا ہے اس سے میرے موضوع کا تعلق تو واضح ہو جاتا ہے۔ ہم خواہ ادب کو تفریح طبع کے لیے پڑھیں یا جمالیاتی مسرت کے لیے ہمارا مطالبہ صرت کسی مخصوص حس کو ہی متاثر نہیں کرتا بلکہ بحیثیت مجموعی پورے انسان کو متاثر کرتا ہے۔ ہمارے سامنے اخلاقی اور مذہبی وجود کو متاثر کرتا ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ ایک طرف تو ہمارے نامور جدید ادیب ادب کو آگے بڑھانے اور ترقی دینے میں لگے ہوئے ہیں اور دوسری طرف ہمارا معاصر ادب بحیثیت مجموعی پست ہو رہا ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ اچھے ادیبوں کا اثر، ہمارے اپنے دور میں، کچھ قارئین کے لیے معمولی اور ادنیٰ ہو۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ ادب لوگوں پر جو کچھ اثر ڈالتا ہے ضروری نہیں ہے کہ وہ وہی ہو جو نو مصنف



کے ذہن میں تھا۔ یہ اثر خود لوگوں کی اپنی عقل و اہلیت کے مطابق ہوتا ہے اور وہ ان اثرات کو قبول کرتے وقت غیر شعوری طور پر انتخاب کر لیتے ہیں مثال کے طور پر ڈی۔ ایچ لارنس جیسے مصنف کا اثر ہو سکتا ہے کہ مفید یا مہلک ہو۔ یہ بات میں یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ خود میں نے مہلک اثرات قبول نہیں کیے ہیں۔

بحث کی اس منزل پر پہنچ کر مجھے آزاد پسندوں اور ان کے ہم خیالوں سے اس بات کی توقع تھی کہ وہ کہیں گے کہ اگر ہر شخص وہ سب کچھ کہنے لگے جو وہ سوچتا ہے اور وہ سب کچھ کرنے لگے جو وہ پسند کرتا ہے تو چیزیں اس اول بدل سے آخر میں خود بخود ٹھیک ہو جائیں گی۔ ہر چیز کا آزمانے دیجئے اور اگر وہ غلط ثابت ہوئی تو ہم تجربے سے خود بخود سیکھ لیں گے۔ یہ دلیل ممکن ہے اس وقت کچھ نتائج نظر آتی اگر اس ارض خاک پر طینہ ایک سی ہی نسل موجود رہتی اور چونکہ ایسا نہیں ہے۔ اسی لیے ہر نسل اپنے بزرگوں کے تجربوں سے بہت کچھ سیکھتی ہے۔ ان آزاد پسندوں کو یقین ہے کہ صرف آزاد افراد ہی سے سچائی اکٹرا سکتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ خیالات کے جیسے اور زندگی کے نظریات آزاد دماغوں ہی سے پیدا ہوتے ہیں اور پھر نتیجہ کے طور پر ایک دوسرے سے پھیل چکا رہ کر صرف اہل ترین زندہ رہتا ہے اور صد اقس کا تھانہ اہم ملے سے سامنے آ جاتی ہے وہ شخص جو ان کے اس نظریہ سے اتفاق نہیں کرتا یا تو از منہ و سنی کا انسان کہلاتا ہے۔ یا پھر اسے رجعت پسند اور فاشسٹ کا نام دیا جاتا ہے۔



اگر معاصر ادیبوں کی اکثریت حقیقتاً انفرادیت پسند ہوتی تو ان میں سے ہر ایک بلیک (BLACK) ہو جاتا اور ہر ایک اپنی جدا بصیرت کا حامل ہوتا۔ اگر معاصر بلیک کی اکثریت صرف افراد کی اکثریت پر مشتمل ہوتی تو اس روپے کے بارے میں کچھ کہنے کی گنجائش تھی لیکن چونکہ نہ تو ایسا ہو، نہ کبھی ایسا ہوا، اور نہ کبھی ایسا ہو گا اس لیے اس پر مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے صرف یہی نہیں بلکہ آج تک پڑھنے والا کوئی بھی فرد ایسا پیدا نہیں ہوا کہ زندگی کے وہ سارے نظریات جو ناشرین، شہرتین، تبصرہ نگار ہم پر مسلط کر رہے ہیں اپنے اندر جذب کر لے اور پھر ہر ایک پر غور کر کے کسی دانش مندانہ نتیجہ پر پہنچ جائے۔ پھر بات یہ بھی ہو کہ معاصر مصنفین خود بھی اس اعتبار سے منفرد نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہو کہ الگ الگ افراد کی دنیا، کا نظریہ صحیح نہیں ہو بلکہ بات صرف اتنی ہو کہ آزاد جمہوریت پسندوں کی یہ خیالی دنیا آج تک جو وہیں نہیں آ سکی ہو سیکڑ عظیم ادب کے قارئین کی طرح، معاصر ادب کے قاری کو متعدد اور مستفاد شخصیتوں کے اثرات کا سامنا نہیں کرنا پڑتا بلکہ اس کا واسطہ ادیبوں کی ان اکثریت تعداد تحریکوں سے پڑتا ہے جن میں سے ہر ایک یہ سوچتا ہے کہ ان کے پاس پیش کرنے کے لیے فرداً فرداً کچھ نہ کچھ ضرور ہو لیکن اگر دیکھا جائے وہ سب کے سب دراصل ایک ہی سمت اور ایک ہی راستے کی طرف بڑھ رہے ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہو کہ تاریخ میں ایسا دور کبھی نہیں آیا کہ جس میں پڑھنے والوں کی اتنی



بڑی تعداد موجود ہو یا جو اس قدر بے چارگی کے ساتھ اپنے ہی زمانے کے اثرات قبول کرنے پر مجبور ہو۔ ایسا دور بھی تاریخ میں کبھی نہیں آیا جب قارئین نے مرحوم مصنفین کی کتابوں سے زیادہ زندہ مصنفین کی اتنی بہت سی کتابیں پڑھی ہوں۔ اور نہ کبھی ایسا دور آیا جس میں مقامی رنگ اس طور پر اس قدر گہرا نظر آتا ہو اور جو ساتھ ساتھ ماضی سے اس قدر منقطع بھی ہو۔ آج متعدد ناشرین ہیں اور لاتعداد کتابیں شائع ہو رہی ہیں۔ رسالے الگ پڑھنے والوں کو ترغیب دے رہے ہیں کہ جو کچھ چھپ رہا ہے وہ اس سے باخبر رہیں۔ انفرادیت پسند جمہوریت، ایسے میں اور مشکل ہو گئی ہے اور آج فرد، ہونا پہلے سے بھی زیادہ دشوار ہو گیا ہے۔

جدید ادب، بذاتِ خود، اچھے اور بُرے میں مکمل طور پر جان نہ پہتیا کر رہتا ہے۔ یہ بات کہہ کر میں بونا رڈ شا کوئٹل کا درڈ سے اور وید جینا وولف کو مسٹن کے ساتھ خلط ملط نہیں کر رہا ہوں اور نہ یہ بات کہہ کر میں دعوا م کے ادب کے مقابلہ میں انخواص کے ادب، کی حمایت کر رہا ہوں۔ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ سارا کا سارا جدید ادب، لادینیت، کی وجہ سے خراب ہو گیا ہے اور وہ نظری زندگی کے مقابلہ میں فوق الفطرۃ زندگی کی بہت و تقدیم سے ناواقف دیے خیر ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جسے میں بنیادی حیثیت



میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ میں نے آپ کے سامنے معاصر ادب کے خلاف کوئی اختلافی نوحہ پڑھا ہے۔ اپنے اور اپنے قارئین یا پڑھنے والے کے لیے کہ کچھ قارئین کے درمیان ایک مشترکہ رویہ کو تسلیم کرتے ہوئے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ سوال بذات خود اتنا اہم نہیں ہے کہ اس سلسلہ میں ہمیں کیا کرنا چاہیے۔ بلکہ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ اب ایسے میں ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے اور ہمیں ایسے میں کون سا طریقہ عمل اختیار کرنا چاہیے؟

میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ادب میں آزاد پسند رویہ کے کام نہیں چل سکتا۔ یہاں تک کہ وہ لکھنے والے جو زندگی کے اپنے نظریے ہم پر عائد کرنے کی کوشش کرتے ہیں ممتاز افراد بھی ہوں اور ہم بھی بہ حیثیت قاری ممتاز فرد ہوں تو آہو اس سے کیا نتیجہ نکل سکتا ہو۔ اس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ ہر پڑھنے والا اپنے مطالعہ کے دوران میں اسی چیز سے متاثر ہو گا جس سے متاثر ہونے کے لیے وہ پہلے سے تیار تھا۔ وہ کم سے کم مزاحمت کا راستہ اختیار کرے گا اور پھر بھی یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کوئی بہتر انسان بھی بن سکے گا۔ کیونکہ ادبی فیصلوں کے لیے ہمیں بیک وقت دو باتوں سے پورے طور پر واقف رہنا چاہیے۔ ایک تو یہ کہ ہم کیا پسند کرتے ہیں اور دوسرے یہ کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیے۔ ایسے اسیان دور لوگ انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں جو ان دونوں باتوں سے واقف ہیں۔ پہلی بات کا مطلب تو یہ ہے کہ ہم اس بات سے باخبر ہیں کہ ہم حقیقتاً



کیا محسوس کرتے ہیں اور بہت کم لوگ ایسے ہیں جو یہ جانتے ہیں۔ دوسری  
 بات ہماری کمزوریوں کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ کیونکہ ہم اس بات سے اس وقت  
 تک واقف نہیں ہو سکتے جب تک کہ ہم اس بات سے بھی واقف نہ ہوں کہ آخر  
 ہمیں اسے کیوں پسند کرنا چاہیے۔ اور اس کے فوراً بعد یہ بات بھی سامنے آجاتی ہے  
 کہ ہم نے اسے اب تک کیوں پسند نہیں کیا تھا۔ صرف اتنا سمجھ لیا ہی کافی نہیں ہو کہ  
 ہمیں کیا ہونا چاہیے جب تک کہ ہم اس بات کو بھی نہ سمجھ لیں کہ ہم بذات خود کیا ہیں اور یہ بات کہ  
 ہم خود کیا ہیں اس وقت تک نہیں سمجھی جاسکتی جب تک کہ ہم یہ نہ سمجھ لیں کہ ہمیں کیا ہونا چاہیے خود آج  
 کی یہ دو مشکلیں۔ یہ جاننا کہ ہم کیا ہیں اور یہی کلمہ ہونا چاہیے۔ ساتھ ساتھ چلنی چاہیے۔  
 ادب کے قاری کی حیثیت سے یہ جاننا ہمارا فرض ہے کہ ہمیں کیا پسند ہے۔ ادب  
 کے قاری اور عیائی ہونے کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم اس بات سے  
 واقف ہوں کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیے۔ ایک دیانت دار آدمی کی حیثیت  
 سے ہمارا فرض ہے کہ ہم تسلیم نہ کریں کہ جو کچھ ہمیں پسند ہے وہ وہی ہے جو  
 ہمیں پسند کرنا چاہیے تھا۔ ایک دیانت دار عیائی کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے  
 کہ ہم یہ بات تسلیم نہ کریں کہ ہم وہی پسند کرتے ہیں جو ہمیں پسند کرنا چاہیے  
 تھا۔ میں اس بات کا ہرگز ہرگز آرزو مند نہیں ہوں کہ ادب درشتم کا ہونا چاہیے  
 ایک وہ جو عیائیوں کے مصروف کا ہو اور دوسرا وہ جو غیر عیائیوں کے کام  
 آسکے۔ میں جس بات کو سب عیائیوں کے لیے اہم سمجھتا ہوں وہ یہ ہے



کہ وہ شعوری طور پر ان کے علاوہ جن پر باقی ماندہ دنیا عمل پیرا ہے (چند معیار اور تنقید کے چند پیمانے برقرار رکھیں اور ان معیاروں سے وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ لیتے رہیں۔ ہمیں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ ہمارے موجودہ قابل مطالعہ مواد کا بڑا حصہ ایسے لوگوں نے لکھا ہے جو کسی مانوق افطرت نظام پر ایمان نہیں رکھتے۔ یہ ضرور ہو کہ اس مواد کا تھوڑا بہت حصہ ایسے لوگوں کا مرہون منت ہے جو مانوق افطرت نظام کا انفرادی تصور تو ضرور رکھتے ہیں، لیکن جو دراصل ہمارا اپنا تصور نہیں ہے۔ ہمارے مطالعے کے مواد کا بڑا حصہ ایسے ہی لوگوں کی فکر کا نتیجہ ہے جو اس قسم کے لیے تصور پر نہ تو ایمان رکھتے ہیں اور اس حقیقت سے بھی ناواقف ہیں کہ دنیا میں ایسے ایسے ماندہ، ادنیٰ طبقہ کو اس لوگ اب بھی موجود ہیں جو اس تصور پر ایمان رکھتے ہیں۔ اگر ہم اس خلیج سے واقف ہیں جو ہمارے اور معاصر ادب کے بڑے حصے کے درمیان پیدا ہو گئی ہو تو ایسے میں ہم اس ادب کی ضرورسانی سے کم و بیش ضرور محفوظ ہو جاتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس کی خوبیوں سے مستفید ہونے کے بھی اہل ہو جاتے ہیں۔

دنیا میں ایسے لوگ آج کثیر تعداد میں پائے جاتے ہیں جن کا ایمان یہ ہو کہ ساری برائیوں کی جڑ (معاشی) ہو۔ کچھ کا عقیدہ یہ ہو کہ مختلف اور واضح معاشی تبدیلیاں ہی دنیا کو براہِ رہت لاسکتی ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہیں جن کے ساتھ ساتھ سماجی تبدیلیوں کے بھی حامی ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو دونوں قسم کی یہ



تبدیلیاں واضح طور پر متضاد حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں جن کا کہیں مطالبہ کیا جا رہا ہے اور جن پر کہیں عمل درآمد ہو رہا ہے ایک طرح سے یکساں بھی ہیں کیونکہ ان تبدیلیوں کی بنیاد ایسے مفروضے پر قائم ہے جسے میں الادینیت کا نام دے سکتا ہوں۔ یہ تبدیلیاں زیادہ تر عارضی، مادی، خارجی اور جماعتی نوعیت کے اخلاقیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس قسم کے عقیدے کی وضاحت کے لیے میں مسما لایہ چند مسطور آپ کے سامنے پیش کرتا ہوں۔

”ہماری اخلاقیات میں کسی بھی اخلاقی سوال کا واحد معیار یہ ہے کہ آیا وہ اخلاق فرد میں مملکت کے جذبہ خدمت کو بھروج یا ختم تو نہیں کرتا؟ ایسے موقع پر فرد کے لیے ان سوالات کا جواب دینا ضروری ہے۔ کیا اس کا یہ عمل قوم کو نقصان پہنچاتا ہے؟ کیا یہ عمل قوم کے دوسرے افراد کو بھروج کرتا ہے؟ کیا یہ عمل خدمت قوم کے جذبہ کو بھروج کرتا ہے؟ اور اگر ان سوالوں کا جواب صاف ہے تو فرد آزاد ہے کہ اس کے جی میں جو آئے وہ کرے۔“

میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ یہ بھی ایک قسم کی اخلاقیات ہے اور یہ اپنی لبط کے مطابق اچھا بھلا فائدہ پہنچانے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے، لیکن میرا خیال ہے کہ ہمیں ایسی اخلاقیات کو رد کر دینا چاہیے جو ہمارے سامنے



کوئی بلند آدش پیش نہ کر سکے۔ فی الحقیقت یہ اس نظریہ کے خلاف ایک شدید عمل  
 رد عمل کی حیثیت رکھتی ہے جو اب تک اس بات کی تلقین کرتا رہا ہے کہ برادری  
 کا رجحان فرد کی فلاح و بہبود کے لیے ہوتا ہے۔ لیکن یہ عقیدہ محض اسی دنیا کا عقیدہ  
 ہے۔ جدید ادب کے خلاف میری شکایت بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ اس  
 کا مطلب یہ نہیں ہے کہ جدید ادب عام معنی میں ابد اخلاقی پر مبنی ہے یا وہ  
 خیر و شر سے بالکل بے تعلق ہے۔ جدید ادب پر صرف یہ الزام لگادینے سے کام نہیں  
 چلتا۔ سیدھی سچی بات یہ ہے کہ یا تو جدید ادب ہمارے بنیادی اور اہم عقائد کو رد  
 کرتا ہے یا پھر ان سے بالکل بے خبر ہے۔ نتیجتاً اس کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے  
 قارئین کی اس سلسلے میں حوصلہ افزائی کرتا ہے کہ جب تک وہ زندہ ہیں زندگی  
 سے وہ سب کچھ حاصل کرتے رہیں جو وہ حاصل کر سکتے ہیں۔ کسی بھی تجربہ کو وہ ہاتھ  
 سے نہ جانے دیں اور اگر وہ کوئی قربانی کرنے پر آمادہ ہیں تو انہیں چاہیے کہ وہ کسی  
 واضح فائدہ کے پیش نظر قربانی دیں جس سے اب یا مستقبل میں دوسروں کو فائدہ پہنچ سکے  
 یہ ضرور ہے کہ ہم اپنے زمانے کی بہترین تخلیقات کا ہمیشہ مطالعہ کرتے رہیں گے۔  
 لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم اپنے اصولوں کے مطابق ان کی تنقید بھی کرنی چاہیے  
 اور صرف ان کو تسلیم نہ کریں جنہیں ادیبوں اور لغت آدوں نے تسلیم کر لیا ہے۔ اور  
 جن پر دن رات پریس میں بحث و مباحثہ ہوتا رہتا ہے۔



## تجربہ اور تنقید

ادب کا کوئی اور شعبہ ایسا نہیں ہے جس میں روایتی اور تجرباتی، تحریریں کے درمیان امتیاز کرنا دشوار ہوتا ہے۔ جتنا ادبی تنقید میں دشوار ہے۔ کیونکہ یہاں یہ دونوں لفظ دو معنی میں استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ روایتی، تنقید سے ہماری مراد وہ تنقید ہے جو صرف ان ہی طریقوں کی تقلید کرتی ہو، ان ہی مقاصد کے حصول کی کوشش کرتی ہو اور تقریباً انہی ذہنی کیفیات کا اظہار کرتی ہو جو ہماری کھلی نسل پیش کرتی آئی ہو یا پھر اس سے بالکل مختلف معنی میں ہم وہ تنقید مراد لے سکتے ہیں جو، معنی و اقدار کے اعتبار سے، روایت کا معین نظر یہ رکھتی ہے اور جسے ان معنی میں تجرباتی، بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ ان اساتذہ کا احیاء کرنے کی طرف مائل ہوتی ہو جو ہم فراموش کر چکے ہیں۔ جہاں تک تجربہ کا تعلق ہے اس سے ہم موجودہ نسل کا زیادہ میل کام مراد لے سکتے ہیں یا پھر اس میں ان نقادوں کی تحریروں کو شامل کر سکتے ہیں۔ جو تخلیق کے نئے میدانوں میں اتر رہے ہیں اور تنقید کے دائرہ کو دوسرے علوم کے ساتھ ملا کر وسیع تر کر رہے ہیں۔ تجرباتی، کا لفظ پہلے معنی میں استعمال کرنا یقیناً نامناسب ہوگا کیونکہ اس طرح یہ ہمارے زمانے کی ان ساری تنقیدی تحریروں کا احاطہ کر لے گا



جنہیں ہم قابل توجہ اور بہتر سمجھتے ہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ ہر نسل اپنا ایک نیا نقطہ نظر رکھتی ہو اور یہ نقطہ نظر نقاد کی تحریروں میں رونما ہوتا ہے۔ نقاد کی تحریروں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ حال کو پیش نظر رکھتے ہوئے ماضی کی تشریح کرنا اور ماضی کی روشنی میں حال کا جائزہ لینا۔ ہم ادب کو اچھی طرح سے سمجھنے کیلئے اپنے مزاج کا سہارا لیتے ہیں حالانکہ ہماری بصیرت ہمیشہ جا بجا رہتی ہے اور ہمارے فیصلے ہمیشہ تعصب سے ہوتے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ مسئلہ امر ہے کہ ہر نسل اور ہر فرد ماضی کے ہر مصنف یا ہر دور کی تعریف و توصیف نہیں کر سکتی۔ آفاقی خوش مذاقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے حاصل بھی کیا جاسکے۔ اس طرح اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ساری تنقید ان ماضی میں تجرباتی، کنج جاکتی، ماضی میں ہر نسل کے دہن سہن کے اپنے طریقے ایک تجربہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں ان ماضی میں تجرباتی تنقید پر اظہار خیال کر کے یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ آج نقاد شعوری طور پر کس قسم کی تنقیدی تحریروں کی کوشش کر رہے ہیں جن کی طرف اس سے پہلے کبھی شعوری طور پر کسی نے توجہ نہیں دی تھی۔

اس بات کو پورے طور پر واضح کرنے کے لیے کہ وہ کیا چیز ہو جسے معاصرانہ تنقیدی تحریروں میں نیا کہا جاسکتا ہو مجھے سو سال پیچھے کی طرف نظر دوڑانی ہوگی۔ سرسری طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جدید تنقید فرانسیسی نقاد سنیت بیود سے شروع ہوتی ہو، یہ سلسلہ ۱۸۲۶ء کا سال ہے۔ اس سے پہلے کالرج نے ایک نئی قسم کی تنقید کی کوشش کی تھی اور جو ایک طرح سے اس چیز سے زیادہ قریب تھی جہاں ادبی تنقید سے



زیادہ جمالیات کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے لے کر اٹھارویں صدی تک ادبی تنقید دو تنگ راستوں میں محدود رہی ہے۔ ایک قسم تو وہ ہے جو ہمیشہ سے موجود رہی ہے اور میرا خیال ہے کہ اہمیت کے اعتبار سے ہمیشہ باقی رہے گی۔ اس سے میری مراد وہ عملی نوٹس ہیں جنہیں ادیبوں اور فنکاروں نے قلمبند کیا ہے۔ مثال کے طور پر مصوری کے بارے میں وہ مبسوط کتابیں جنہیں لہونا رونیسی اور اسی قبیل کے دوسرے لوگوں نے لکھی ہیں۔ اس قسم کے اشارات دوسرے فن کاروں کے لیے حد درجہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں بالخصوص اس وقت جب ان اشارات کو مصنف کی اپنی تحریروں کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے۔ انگریزی میں اس کی دو مثالیں دور الیزبتھ کی کافیہ اور جے کافیہ نظم کے تخلیق کار مس کیمین اور سیمول ڈوینیل کی تصانیف ہیں۔ ڈرائیڈن کے مضامین اور دیباچے اور کازیل کے پیش لفظ بھی اسی ذیل میں آتے ہیں لیکن یہ ذرا وسیع تر مسائل کا احاطہ کرتے ہیں اسی کے ساتھ ساتھ تنقید کا ایک بڑا حصہ ایسا بھی ہے جو انگریزی میں کافی مقدار میں اور اس سے زیادہ فرانسیسی میں (جو ایسے لوگوں کا مرہون منت ہے جو تخلیقی ادیبوں سے زیادہ ہمیشہ درفتاد تھے۔ اس قبیل کا سب سے مشہور نفتاد بوکے لین ہے۔ ایسے نفتاد، بنیادی طور پر، ثالث یا مصنف کی حیثیت رکھتے تھے اور ان کا کام اپنے معاصرین کی تحریروں کی توصیف یا مذمت کرنا ہوتا تھا اور بالخصوص اچھی تحریر کے قانون وضع کرنا ہوتا تھا۔ یہ قانون قدیم مصنفین کی تحریروں



بالخصوص ان کے اصولوں سے وضع کیے جاتے تھے۔ ارسطو کی بڑی عزت کی جاتی تھی لیکن عملاً اس قسم کی تنقید ارسطو کی گہری بصیرت سے عاری ہوتی تھی اور صرف ترجمے نقالی اور ہولیس کے ان نظریات کے سرتے تک محدود ہوتی تھی جو اس نے اپنی کتاب انہن مشاعری، میں پیش کیے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ایسی تنقید کا کام یہ ہونا تھا کہ وہ اچھی تحریر کے دائمی معیار کو برقرار رکھے اور اس کی تصدیق و حمایت کرے۔ ان کا یہ انداز تنقید دراصل ادراک کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا تھا۔ عام طور پر فرانسیسی تنقید زیادہ خشک ہے جان اور نظریاتی، تھی۔ جیسا کہ ہمیں (LA HARPE) میں نظر آتی ہے۔ عام طور پر انگریزی تحریر خوش مذاقی سے زیادہ قریب تھی جیسی کہ ہمیں جونسن کی حیات بشرامہ، میں نظر آتی ہے۔ حالانکہ دیکھ کر نظریے جو عام طور پر مخصوص ادبی اصناف و سخن مثلاً ڈرامہ وغیرہ کے متعلق ہوتے تھے، ہمیں سترھویں اور اٹھارہویں صدی میں تھامس رائمر اور ڈنیل ویب جیسے مصنفین کے ہاں نظر آتے ہیں۔

یہاں سترھویں اور اٹھارہویں صدی کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے جو اسے نہ صرف دیباچہ عطا کرتی ہے بلکہ ساتھ ساتھ جدید تنقید سے متاثر بھی کرتی ہے۔ ہم قدیم تنقید کو خشک اور روایتی پینر سمجھتے ہیں اور جو اپنی اسی خصوصیت کی وجہ سے اسے ایک ایسی کلاسیکل شکل عطا کرتی ہے کہ اس میں کوئی بھی زندہ ادب ٹھیک طور پر نہیں سما سکتا، لیکن اس کی موافقت میں



یہ بات بھی ہمیں یاد رکھنی چاہیے کہ یہ تنقید ادب کو صرف ادب کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور کسی دوسری حیثیت سے تسلیم نہیں کرتی۔ ادب فلسفہ اور نفسیات سے علیحدہ ایک چیز تھا اور اس کا مقصد، فارغ البالی اور اعلیٰ نسل کے لوگوں کے لیے نصرت کے اوقات میں لطیف قسم کی مسرت بہم پہنچانا تھا۔ اگر قدیم نقاد اس بات کو قبول نہ کرتے کہ ادب بنیادی طور پر مسرت کے حصول کا ذریعہ ہے تو وہ بہتر ہرگز ان اصولوں کو وضع کرنے کی طرف کہ مسرت بہم پہنچانے کے لیے کیا ضروری ہے، اس حدیٰ اور انہماک سے کبھی متوجہ نہ ہوتے۔ یہ ایک بہت ہی عام قسم کی بات معلوم ہوتی ہے لیکن اگر آپ ان دو صدیوں کی تنقید کا انیسویں صدی کی تنقید سے مقابلہ کریں تو آپ محسوس کریں گے کہ انیسویں صدی کی تنقید نے اس سیدھی سادی صداقت کو کلیتہً تسلیم نہیں کیا۔ اس دور میں ادب علم یا صداقت حاصل کرنے کا ذریعہ بننے کے بجائے اکثر افتادوں کا محتاج نظر آتا ہے۔ اگر نقاد زیادہ فلسفیانہ یا مذہبی رجحان کی نظر مائل ہے۔ تو وہ زیر مطالعہ مصنف کے ہاں فلسفیانہ اظہار یا مذہبی شعور کی تلاش کرتا نظر آتا ہے اگر وہ زیادہ حقیقت پسندانہ رجحان رکھتا ہے تو وہ ادب کو نفسیاتی حقائق کے مواد کی روشنی میں دیکھتا نظر آئے گا یا پھر وہ ادب کو سماجی تاریخ کی تشریح کرنے والی دستاویز کی حیثیت سے دیکھے گا۔ حتیٰ کہ ڈالٹر پیٹر اور اس کے شاگردوں کے ہاں دفن برافین کی اصطلاح اس سے بالکل مختلف معنی میں استعمال ہوتی ہے جن معنی میں دراصل اصطلاح اٹھارویں صدی کے ادب میں استعمال کی جاتی تھی۔ اگر آپ پیٹر کی کتاب مطالعہ نشاۃ



الثانیہ کے مشہور آخری حصہ کا بہ نظر غائر مطالعہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ فن برائے فن کے معنی اس سے زیادہ اور کچھ نہیں ہیں کہ فن ہر چیز کا بدلہ ہو اور ان جذبات اور اثرات کو پیش کرتا ہو جن کا تعلق فن کی بہ نسبت زندگی سے ہے۔ ان دوروں — فن برائے فن اور اٹھارویں صدی کے مزاج — میں واضح طور پر امتیاز کرنے کے لیے تفہیم کی زبردست پرواز کی ضرورت پڑتی ہے اول الذکر نظریہ اوائل دور کے لیے اس لیے ناقابل فہم ہوتا کیونکہ دور اوائل میں فن اور ادب، مذہب یا فلسفہ، اخلاق یا سیاست، جنگ و جدل یا عشق و محبت کے بدلے نہیں تھے بلکہ وہ زندگی کی مخصوص اور محدود آرائش کا ذریعہ تھے۔ ان دونوں رویوں میں نفع کا پہلو بھی ہو اور نقصان کا بھی۔ یہ ضرور ہے کہ شاید ہم نے کبھی کبھار گہری بصیرت بھی حاصل کی ہو لیکن اس کے باوجود میں یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ آیا ہم اپنے اسلاف کی بہ نسبت ادب سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس سیدھی سادی حقیقت کو یاد دلانے کے لیے کہ ادب بنیادی طور پر ادب ہوتا ہو اور ساتھ ہی ساتھ لطیف و ہنسی مسترت ہم پہنچانے کا ایک ذریعہ ہو، ہمیں بار بار ترمیمیں اور اٹھارویں صدی کی تنقیدی تحریروں کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ اب ہم فوراً یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ کس طرح انسان تنقید کی اس سادہ اور سلی بخش بندش کو ترک کرنے کی طرف مائل ہوا یہ تبدیلی اتفاقی طور پر ایک وسیع تر تبدیلی کا موجب بنتی ہو جسے تاریخی رویہ کی ترقی یا نشوونما کا نام دیا جاسکتا



ہے۔ لیکن یہ تبدیلی رحیم پر ہی آگے چلی کر بحث کروں گا، جہاں ادبی تنقید کا تعلق  
 ہر مسئلہ مزاجی اور اچھ کے جذبہ سے شروع ہوتی ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ  
 ایک ایسی کتاب سے شروع ہوتی ہے جس کا لکھنے والا اپنے وقت کا بہت عقلمند  
 اور بہت بے وقوف آدمی تھا اور شاید حد درجہ غیر معمولی بھی۔ ایک ایسی تنقید ہی  
 کتاب سے شروع ہوتی ہے جو بذات خود حد درجہ دانشمندانہ بھی ہے اور احمقانہ بھی۔ جو  
 خوب اگسٹے والی بھی ہے اور اگسٹے والی بھی۔ میرا مطلب وہ بالوگر افیا لٹریچر ایسے  
 ہے۔ اگر آپ رکھیں تو اس میں ہیں تنقید میں تجربہ، کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں صرف  
 اپنے موضوع پر بات کرنے کی قوت و صلاحیت کے علاوہ ہر چیز مل جاتی ہے۔  
 — وہ صلاحیت جس سے واضح طور پر کالرج کی بے ہنگم زندگی خالی تھی۔ کالرج  
 اپنے زمانے کا بہت بڑا عالم تھا اور اس زمانہ کا بھی کوئی آدمی سوائے گوئے  
 کے اتنی وسیع جہیوں کا حامل نہیں تھا۔ پہلی چیز جو اس کتاب میں ہیں متاثر کرتی  
 ہے وہ، کالرج کے غیر معمولی، منتشر طوالت کے علاوہ، علم وہ نادر نوع ہے  
 جسے وہ ادبی تنقید میں رسا بنا دیتا ہے۔ اس کے علم کا بڑا حصہ، جیسا کہ ہمیں  
 وہ سرے جرمین رومانوی فلسفیوں کے ہیں غلط آتا ہے، خصوصاً آج کے زیادہ مفید  
 معلوم نہیں ہوتا لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ اس زمانے میں اہم اور گراں قدر تھا  
 اس کتاب میں کسی قسم کی تنقیدوں کے نمونے ملتے ہیں۔ اس کا محرک بے قیاس  
 ورڈز ور تھ کی نئی شاعری کا تحفظ تھا یا جسے ہمارے اپنے زمانے کے اخباروں



کی زبان میں جدیدیت کا تحفظ کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح یہ کتاب ایک دستکار کے  
 فنی اشارات کی قسم سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن جب کالرج کسی چیز پر لکھتا تھا تو  
 پھر وہ ہر طرف نکل جاتا تھا۔ اس کا کوئی تاریخی نقطہ نظر نہیں تھا بلکہ اپنے ادبی و  
 علمی تجربہ کی وسعت و قابلیت کے باعث وہ مختلف زبانوں اور ان کی شاعری سے  
 تقابلات کرتا چلا جاتا تھا اور اس طرح اس نے تاریخی طریقے کے حدود سے مفید کاموں  
 کی طرف قدم بڑھایا۔ لیکن ایک چیز جسے کالرج نے ادبی تنقید کے لیے  
 رائج کیا وہ یہ ہے کہ اس نے ادبی تنقید کا رشتہ فلسفہ کی اس شاخ سے جوڑ  
 دیا جو بعد میں جمالیات کے نام سے پردان چڑھی اور جرمن ادیبوں کے اتباع  
 میں جس کا اس نے مطالعہ کیا تھا، ادبی تنقید کو عام فنون لطیفہ کے نظریاتی مطالعہ  
 کے ایک شعبہ کی حیثیت دے دی۔ یہ ضرور ہے کہ تھور ( ) اور تخیل

کا لطیف اختیار جو اس نے قائم کیا، تخیل اقدار کا حامل نہیں کہا جاسکتا  
 کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ رشتے نا طے بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود یہ  
 امتیاز اب بھی ان سب کے لیے، جو شعری تخیل کی نوعیت پر غور کرتے ہیں، ایک  
 ضروری تین کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ادبی تنقید کو فلسفہ کے ایک جزو یا شاخ کے طور  
 پر پیش کرتا ہے یا پھر اعتدال پسندی کے ساتھ اسے یوں کہا جاسکتا ہے کہ اس  
 نے ایک ادبی افشاں کے لیے یہ لازم قرار دیا کہ وہ عام فلسفہ اور مابعد  
 الطبیعیات سے بخوبی واقف ہو۔ باریو، گرافیا لٹریا، سائنس میں شائع ہوئی



سینٹ بیو کی سرگرمیاں ۱۸۲۶ء کے لگ بھگ شروع ہوئیں۔ کالریج اذرسنٹ  
 بیو مین بہت کم قدر مشترک پائی جاتی ہے۔ ان دونوں میں یہ قدر مشترک  
 اتنی ہی معمولی ہے جتنی ان دو آدمیوں میں ہو سکتی ہے جو عظیم نقاد بھی ہوں۔ سینٹ  
 بیو ورنٹ اپنے اپنے پن، یا تجرباتی، ہونے کی وجہ سے عظیم نقاد نہیں کہا جاسکتا  
 اس میں خراسی خوش مذاقی اور ذہانت بہت زیادہ تھی جس کی وجہ سے اس نے  
 ہر دور کے عظیم خراسی ادیبوں کے آدرشوں میں اپنی جگہ بنائی۔ اس میں اٹھارویں  
 صدی کا مزاج رسا لبا ہوا تھا اور ایک حد تک سترھویں صدی کا بھی۔ ہم عصر  
 پیش روؤں کی ادبی توصیف میں اس کے ہاں بہت سے نقائص نظر آتے ہیں  
 لیکن اس میں تخیل کی وہ لادبی تنقیدی خصوصیت موجود تھی جس نے اس میں ادب  
 کو بحیثیت مجموعی اپنی گرفت میں لینے کی اہلیت پیدا کر دی تھی۔ جہاں کہیں وہ سابق  
 فرانسیسی نقادوں سے اختلاف کرتا ہے وہاں دراصل وہ ادب کا اپنا نظریہ پیش  
 کرتا ہے۔ وہ ادب سے قطف اندوز ہونے کے لیے اسے صرف تحریروں کا ایک مجموعہ  
 تصور نہیں کرتا۔ بلکہ تاریخ کی تبدیلی کا ایک عمل اور مطالعہ تاریخ کا ایک جز سمجھتا  
 ہے۔ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ ادبی اقدار ادنیٰ اقدار سے مربوط ہوتی ہیں اور یہ  
 کہ ایک دور کا ادب بنیادی طور پر زمانے کی ایک علامت اور اظہار کا ایک  
 ذریعہ ہے۔ اور یہ ساری باتیں ہمارے لیے اس قدر فطری ہیں کہ ہم آسانی کے  
 ساتھ انہیں اپنے دماغ سے خارج بھی نہیں کر سکتے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ تصور کر سکتے ہیں



اگر البانہ ہوتا تو خود آگاہی کی یہ نوعیت، جو اب ہمیں ادب میں نظر آتی، اس عمل کے بغیر کبھی پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ معاشرہ ادب میں بحث قدم قدم پر نظر آتی ہو کہ آیا یہ کتاب یا ناول یا نظم ہماری ذہنیت اور ہمارے دور کی شخصیت کا اظہار کرتی ہو؟ اور اگر کرتی ہو تو کس حد تک؟ ہمارے لفظ اس بات میں تو دیکھی کا اظہار کرتے ہیں کہ اس طرح یہ ہم کس دور یا کئی لوگوں سے مشابہ ہیں لیکن اس بات میں بہت کم لوگ دیکھی لیتے ہیں کہ آخر اس کتاب یا ناول یا نظم کا ایک فن پارہ کی حیثیت سے بذات خود کیا درجہ ہو۔ بہر حال یہ جو کچھ بھی ہو ایک انتہا پسندی ہو اور ایک ایسے رجحان کی انتہا ہو جو آج سے سو سال قبل شروع ہوا تھا، کالرج کی طرح سینت بیو بھی، مابعد الطبیعیات کا پیرکار نہیں تھا۔ وہ حقیقتاً زیادہ جدید اور طبعاً زیادہ تشکیک پسند تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ تنقیدی میں پہلے قابل توجہ مورخ کی حیثیت رکھتا ہو۔ یہاں یہ بات بھی غیر متعلق نہیں ہو کہ اس نے اپنی زندگی کا آغاز طب کے مطالعہ سے شروع کیا۔ وہ نہ صرف ایک مورخ ہے بلکہ تنقید میں وہ ایک ماہر حیاتیات بھی نظر آتا ہو۔

میرا خیال ہو کہ یہ بات دیکھی سے خالی نہیں ہوگی اگر کچھ حالیہ اچھی ادبی تنقیدوں کا جائزہ لیا جائے اور علم ادب کے ایسے کچھ مسعود مناسبات اور نظریات، واضح کیے جائیں جو ہمیں دو سو سال پہلے کی تنقیدوں میں نظر نہیں آتے۔ ہر پڑھنے والے کی مختصر سی کتاب "نیزر براؤن انگلش پوسٹری" اس سلسلہ میں ہمارے مقصد کے



لیے کافی ہو۔ اس کتاب کے دوسرے صفحے پر مصنف لکھتا ہو کہ "ہاں کی یہ کتاب شاعری کے ارتقا کے بارے میں ایک تحقیق کی حیثیت رکھتی ہو۔" انگریزی شاعری کے بارے میں اس کا خیال ہو کہ "یہ ایک زندہ اور نشوونما پانے والے جسم کا درجہ رکھتی ہو۔" یہ چند الفاظ جن کامیابیوں نے ابھی حوالہ دیا ہو اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ سائنٹفک اور تاریخی تصورات کی عام تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تنقیدی آراء کا بھی بدل چکا ہو۔ جب ایک ادنیٰ نقاد اپنے قارئین کو ارتقاء یا "نشوونما پانے والے جسم" کی اصطلاحوں کے ذریعہ اپنا مفہوم سمجھانے کی کوشش کرے تاہم تو اس کے ذہن میں یقیناً یہ بات ہوتی ہو کہ اس کے قارئین اس بات کو آسانی سے سمجھ لیں گے۔ اس نے چند مبہم لیکن عالمگیر حیاتیاتی خیالات کو قبول کر لیا ہو۔ ذرا آگے چل کر وہ یہ لکھتا ہو کہ شاعری کے اس مطالعے کی ابتدا علم انسانیات سے تعلق رکھتی ہو۔ یہ بات واضح رہی کہ اس سے قبل کہ یہ اصطلاحیں عام و مروج ہوں بہت سے لوگوں کو اس سلسلے میں کام کرنا پڑتا ہو تب کہیں جا کر ادب کا نقاد انہیں استعمال کرنے کی ہمت کر سکتا ہو۔ بیٹین، ٹائلر، مین ہارٹ، درخیم، لیوی برہل، فریزر، مس ہیریسن اور ایسے بہت سے دوسرے ادیبوں نے یہ خدمات انجام دی ہیں اور نہ صرف یہ بلکہ اس سلسلے میں اور بہت سے ادیبوں نے بھی خالص ادبی تحقیقات کا کام انجام دیا تب کہیں جا کر یہ بات ہوئی کہ کوئی شخص شاعری کے ارتقاء



کے بارے میں اس طرح سے بات کر سکے۔ ہربرٹ ریڈ بلیڈ شاعری کے ماخذ  
 کے مطالعے سے اپنی کتاب شروع کرتا ہے۔ یہ بات واضح رہی کہ انیسویں اور  
 بیسویں صدی میں جو کچھ کام اس سلسلہ میں ہوا ہے اس کے بغیر یہ مطالعہ ممکن نہیں  
 تھا۔ مثال کے طور پر ہارڈ یونیورسٹی کے پروفیسر جابلڈ، ہیو۔ فورڈ یونیورسٹی  
 کے پروفیسر گو میر، سارہ بون یونیورسٹی کے پروفیسر گین پیس اور لندن یونیورسٹی  
 کے ڈبلو۔ پی۔ کرنے جو کام کیا ہے اس کے بغیر ہربرٹ ریڈ انگریزی شاعری کا اس  
 طور پر جائزہ نہیں لے سکتا تھا۔ بلیڈ شاعری کے ان مطالعوں اور ادب کے ان مباحثوں  
 ادوار نے ارتقا اور حرکت کا ایک ایسا شعور پیدا کر دیا ہے کہ ہم ہر دور کی  
 شاعری کو اس دور کی تہذیب کے تعلق سے سمجھنے کے اہل ہو گئے ہیں اور ساتھ  
 ساتھ ہم میں ادبی اقدار کو تھوڑا بہت بنانے سنوارنے کا ایک زبردست شعور  
 بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ڈبلو۔ پی۔ کر شاید واحد آدمی ہے جو یورپین شاعری کی ساری  
 تاریخ سے اسے اپنے دور کے ہر آدمی سے زیادہ بہتر طور پر واقف تھا اور جس  
 نے یہ کہا تھا کہ ادب میں زمانہ جاہلیت کبھی نہیں رہا ہے۔ دوسرے پیراگراف  
 میں جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے، ریڈ کا خیال ہے کہ شاعری کے ماخذ کے نظریہ  
 کی تلاش میں ہم انسان کی توت گویائی کے ماخذوں تک جا پہنچتے ہیں۔ اتنی  
 سیدھی سادی سی بات کے کہنے کے لیے ہمیں سائنس دانوں کے ایک دوسرے  
 گروہ کی خدمات کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ میرا مطلب ماہر انسانیات سے



ہی۔ جدید نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تھوڑا بہت اس علم سے بھی واقف ہو  
مثال کے طور پر جلیبرسن جیسے معاصر ماہر لسانیات سے اس کی واقفیت ضروری ہے۔  
ادبی نقاد کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ علم کی دوسری شاخوں یا کم از کم ان میں  
کی کچھ شاخوں سے کچھ نہ کچھ ضروری واقف ہو اور خاص طور پر فیاضیات اور باہمی  
تجزیاتی نفسیات سے۔ یہ تمام مطالعے جن کا میں نے ذکر کیا ہے یا ان کے  
علاوہ کچھ اور مطالعے ایسے ہیں، جو تنقید کے کچھ مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں اور اس  
کے حدود کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ برخلاف اس کے ایک طرف تو ادبی نقاد  
ان مروجہ تصورات کے ذریعہ پہچانا جاتا ہے جن میں وہ تعلیم یافتہ اور نیم تعلیم یافتہ لوگوں  
کے ساتھ شریک ہے مثلاً ارتقاء کا تصور اور اس کے علاوہ وہ ان بہت سے علوم  
کی واقفیت سے بھی پہچانا جاتا ہے جن کا تھوڑا بہت علم اس کے لیے ضروری ہے  
اس کے لیے ان سب باتوں سے واقف رہنا اس لیے ضروری نہیں ہے کہ  
وہ اس سلسلے میں کوئی خدمت انجام دے۔ بلکہ صرف اس لیے تاکہ وہ  
ان سے فائدہ اٹھاسکے اور اپنے استعمال میں لاسکے۔ پھر کچھ اس لیے بھی ان  
علوم سے اس کی واقفیت ضروری ہے تاکہ وہ اس بات سے بے خبر نہ رہے کہ  
اس کے حدود کیا ہیں۔ اسے کہاں رکنا ہے اور کہاں تک اس علم کے ساتھ ساتھ  
چلنا ہے۔ یہی معلومات عامہ کی ضرورت اس لیے پڑتی ہے تاکہ ہم اپنی مخصوص  
جہالت کے حدود کو دیکھ سکیں اور ان کا تعین کر سکیں۔



یہ ضرور ہو کہ سنت بیود کے پاس وہ ہتھیار نہیں تھے جن کی ہم اپنے  
 معاصرین کو قتل کھتے ہیں لیکن اس کے پاس، بڑی حد تک، وہ طریقہ کار اور وہ  
 مخصوص ذہنی کیفیت موجود تھی جو ہم کے یہاں تاریخ کے اسٹیج پر ظاہر ہوتی ہے  
 زقار زمان کی آگاہی نے ادب اور دوسری چیزوں کے درمیان امتیاز کو بالکل  
 بہم کر دیا ہے۔ اگر آپ شروع کے نقادوں کی تحریروں کو دیکھیں مثلاً ڈیڈن  
 ہی کو لے لیجئے، تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ ان کے ہاں ادب کے مسائل بالکل  
 سیدھے سادے ہیں۔ ڈیڈن اور اس کے معاصرین کے سامنے یونانی اور لاطینی ادب  
 العالیہ تھا، میٹلمن لٹریچر کا ایک مرتب نظام۔ پھر ان کے اپنے ہم عصر کھتے یعنی  
 شکسپیر اور اس کے بعد کا ادب، مال ہارب اور اس کے بعد کا فرانسیسی ادب انہوں  
 نے اس بحث پر خاصا وقت صرف کیا کہ آیا جدید لوگوں کے پاس (اس نام سے وہ  
 خود کو موسوم کرتے تھے) کچھ ایسی ادبی صفات بھی ہیں جن کی بنا پر انہیں قدما پر برتری  
 حاصل ہو۔ قدیم ادب العالیہ کے بارے میں بھی ان کا رویہ پیچیدہ نہیں تھا اور نہ  
 وہ اس میں، سانس یا حکومت، اتھینز کے مالیہ کے بارے میں پریشان ہوتے تھے  
 پھر یہ بھی تھا کہ قدما شکسپیر اور مال ہارب کے درمیان کوئی ایسی بات بھی نہیں تھی  
 جس پر کچھ غور و خوض کیا جاسکے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ ہم سے کہیں زیادہ ان چیزوں  
 پر متاثر نہ تھے جو مستقبل کے بارے میں بھی ہماری طرح پریشان نہیں ہوتے  
 تھے۔ مجھے تو اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مستقبل کے بارے میں ہماری ساری تشویش



(جس سے مسٹر شاہد رولز لطف اندوز ہوتے رہتے ہیں) ایک گہری فنونیت کی غایت  
 ہے۔ ایسے میں ہمیں مشکل سے آنا وقت ملتا ہے کہ ہم اس بات پر بھی غور کریں کہ اب  
 کیا لکھا جا رہا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہم آئندہ پچاس سال بعد لکھے جانے والے  
 ادب کی ماہیت پر ضرور تشویش کا اظہار کرتے رہتے ہیں یہاں تک کہ ہر بڑے ریڈ  
 بھی جدید شاعری والے باب میں تھیل کی شاعری کے بارے میں زیادہ پریشانی کا  
 اظہار کرتے ہیں اور اس بات پر غور نہیں کرتے کہ دلچسپ موجودہ، میں شاعری کیا ہے  
 اور اب کس طرف جا رہی ہے۔ سینت بیوونے سات جلدوں میں سترھویں صدی کی  
 اس اہم فرانسیسی مذہبی تحریک کی تاریخ قلم بند کی جو "پورٹ ریویں" کے نام سے  
 مشہور ہے اور جس کا سب سے بڑا اور مشہور نمائندہ پائسل ہے۔ اس موضوع پر  
 یہ کتاب شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن اس امر کے باوجود یہ کسی مفید کن نتیجہ پر نہیں  
 پہنچتی اور ان الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے۔ "وہ جو اپنے مقصد کو دل سے  
 جاننے کا خواہاں تھا جس کی آرزو اس کے حصول میں مصروف تھی جس کی غمت  
 اس کی تصویر اتارنے پر آمادہ تھی۔ آج وہ خود کو کس قدر کمزور اور اپنے مقصد کو  
 کس قدر ہلکا محسوس کر رہا ہے جب اس نے اسے مکمل کر لیا ہے اور اس کا نتیجہ  
 حاصل کر لیا ہے۔ آج وہ ان بلند یوں کو دوستے ہوئے دیکھ رہا ہے اور  
 خود اس پر اکٹا ہٹ اور افسردگی غالب آ رہی ہے اور وہ سوچ رہا ہے کہ وہ  
 خود بھی ان لاتعداد فریبوں میں سے ایک فریب ہے۔" سب رفتار اور



تیز روئے یہ وجوہ جو میں نے بیان کیے ہیں انہی کے پیش نظر سمیٹ بیجا ایک جدید  
نقاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ زندگی، سماج، تہذیب اور ان تمام مسائل کے بارے  
میں جو مطالعہ تاریخ سے اس کے ذہن میں پیدا ہوتے تھے، ایک مستحسن طبیعت رکھتا  
تھا۔ اس نے ان سب چیزوں کا مطالعہ ادب کے ذریعہ کیا کیونکہ ادب ہی اس کی  
ساری دیکھیوں کا مرکز تھا۔ تحقیق مسائل کے سلسلہ میں ادب کی سرحدوں سے  
بہت دور نکل جانے کے باوجود، اس نے اپنے ادبی شعور کا دامن کبھی ہاتھ  
سے جانے نہیں دیا۔ وہ ان معنی میں بھی جدید نقاد کہلائے جانے کا مستحق  
ہو کہ اس نے ادب کے ان وسیع اوزار یک تر مسائل پر غور کیا جائے جو ہمارے  
اپنے دور میں، ادب کے مخصوص مسائل کے مقابلہ میں، پس پشت چاہ پڑے ہیں۔  
جیسے علم کیا کیمسٹری میں ضم ہو گیا ہے اس طرح ادب کی تنقید اب تک کسی  
دوسری چیز میں ضم نہیں ہوئی ہے لیکن اس کے باوجود معاملہ کی نوعیت ابھی تک  
وہی ہے۔ حالانکہ پیچیدگیاں لامحدود ہیں اور نقاد کا کام سخت اور دشوار ہے  
اب ان جدید نقادوں کے درمیان، جو ادب کو کسی مخصوص فلسفے یا دنیاویات کا  
بدل بنانا چاہتے ہیں اور اس طرح ذرا بدلی ہوئی شکل میں فن براۓ فن کے  
نظر سے کی تبلیغ کرتے ہیں اور ان نقادوں کے درمیان امتیاز کرنے کی ضرورت  
ہو جو ادب کے اس فرق کو واضح طور پر برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور  
اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ایک کا مطالعہ دوسرے کے مطالعہ کی ترغیب



ضرورت تیار ہو یہ سمجھتے ہیں کہ واضح ادبی معیاروں میں واضح اخلاقی معیار از خود مضمر ہوتے ہیں۔ اچھے ادب اور ساتھ ساتھ اچھی زندگی میں بنیادی اصولوں کی تلاش و جستجو ہمارے زمانے کی تنقید کے دلچسپ ترین تجربوں میں سے ایک ہے۔

ان کوششوں میں اب تک سب سے زیادہ اہم کوشش وہ ہے جسے انسانیت پرستی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور جو خاص طور پر ہارورڈ کے پروفیسر بیٹ کی مرہون منت ہے۔ مسٹر بیٹ، جو ہمارے زمانے کے جمید عالم ہیں، ایک طرح سے سینت بیوہ کے شاگرد ہیں، اہم میں سے کوئی بھی ایسا نہیں ہے جو ادبی تنقید ساری تاریخ کو اور ساتھ ساتھ اور بہت سی دوسری چیزوں کو اس قدر گہرائی کے ساتھ جانتا اور سمجھتا ہو۔ ان کی اپنی تحریریں میں ادب کی تنقید جدید سماج کے ہر پہلو پر تنقید کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ بیٹ کلاسیکل تسلیم شدہ کلاسیکل مذاق کے عالم ہیں اور اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ جدید ادب کی کمزوری دراصل جدید تہذیب کی کمزوری کی علامت ہے۔ بیٹ نے بے پناہ حیرت و تعجب کے ساتھ ان کمزوریوں کا تجزیہ کیا ہے اور ان نتائج کو اپنی دو تازہ کتابوں میں بڑی جابج دستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ روسو اور رومانیت، اٹھارویں صدی کی ابتدا سے لے کر اب تک کے مذاق اور نظریہ کے غلط طے کا جائزہ بتاوا ہے سے زیادہ اہم کتاب، ڈیکو کریسی اور ٹیڈر شپ ہے۔ اخلاق پرست اور انیلو سیکسن کی حیثیت وہ سینٹ بیوہ کی نسبت متقیو آرٹڈ سے زیادہ قریب



ہے فرانس کے انسانیت پرستوں کا میلان طبع یہ ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دیتے ہیں لیکن علاج کے لیے نسخہ تجویز نہیں کرتے۔ مثال کے لیے ایم۔ جیولین بنیدا کی وہ دو کتابیں بلا حطہ فراموش کیے جو انھوں نے ادبی اور سماجی موضوعات پر ظلم و ستم کی

ہیں۔ میرا مطلب (BELPHÉGOR) اور (A TRAHISSON) سے ہے۔ لیکن انھیں سکین کے لیے یہ بات ناقابلِ تردید ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دے لیکن علاج کے لیے نسخہ تجویز نہ کرے۔ آرنلڈ اور سینٹ بیو کی طرح بیسٹ کا بھی یہی خیال ہے کہ مذہبی نظریہ کے زوال نے سارے سماج پر ضرب کاری لگائی ہے لیکن اس کا علاج یہ نہیں ہے کہ مذہبی نظریہ کی طرف پھر سے رجعت کی جائے۔ سینٹ بیو کے برخلاف لیکن آرنلڈ کا ہم خیال ہو کر وہ ایک اور تجویز پیش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مثبت اخلاقیات کا ایک ایسا نظریہ تشکیل کیا جائے جس کی بنیاد انسانی تجربے، انسانی ضروریات اور صلاحیتوں پر قائم ہو اور جس میں الہام، معجزات، مافوق الفطرت اقتدار اعلیٰ کا کوئی تصور شامل نہ ہو۔

اس مختصر جائزہ میں نہ تو میٹر بیسٹ کے مثبت خیالات پر بحث کرنے کا موقع ہے اور نہ اس کی گنجائش ہے کہ میں یہ بتاؤں کہ مجھے اُن کے نظریات سے کہاں کہاں اتفاق اور کہاں کہاں اختلاف ہے۔ میں تو یہاں اس اہم ترین تقریر کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو ابتداء ہی سے ادبی تنقید



میں نیا وی طور پر ایک تحریک کی حیثیت رکھتی ہے اور جس کا خاص طور پر اب  
 زیادہ چرچا ہو گا۔ یہ تحریک اس لیے بھی اہم ہے کہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ  
 جدید ادبی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے حدود سے باہر جا کر بھی نہیں  
 آپ بادی نظر میں اس کے حدود سمجھتے ہیں (تجربہ کرے۔ اور اس بات کا ثبوت یہ ہے  
 کہ آج کل کوئی بھی ادبی مسئلہ لیا نہیں ہے جو ہمیں مجبور کر کے دوسرے وسیع تر  
 مسائل کی طرف نہ لے جاتا ہو لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید کی یہ ایک  
 کمزوری بھی ہے یا پھر آپ اسے خطرے کا نام دے سکتے ہیں کہ جب وہ عام  
 مسائل اور ادبی مسائل کو ناگزیر طور پر ایک دوسرے میں خلط ملط کر دیتی ہے یا  
 لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں تاکہ آپ  
 کہیں اسے بہت زیادہ اہمیت نہ دینے لگیں۔ وہ خطرہ یہ ہے کہ جب نقاد  
 ان اہم اخلاقی مسائل پر، جو خود ادبی تنقید سے پیدا ہوتے ہیں، قابو پالیتا ہے  
 تو ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی بے تعلقی کھو بیٹھے اور اپنے اور اس کو اس میں  
 جذب کر دے، اپنے دماغ کا غلام بن کر رہ جائے، محاصرہ ادب کے بارے میں  
 بے تحمل ہو جائے اور اسے جدید سماجی بیماریوں میں سے کسی ایک کے ساتھ وابستہ  
 کرنے لگے اور پھر اصلاح اخلاق کا مطالبہ شروع کر دے۔ حالانکہ اس کا اصل کام  
 یہ ہے کہ وہ جو ہر قابل اور اس کے کارناموں کی تعریف و توصیف کرے باقی کام  
 تو سب بعد کے ہیں۔ جب وہ کلاسیکیت، کی تعریف اور روحانیت، کی مذمت



کرنے لگے تو ہمیں کچھ یوں محسوس ہو گا کہ ہمیں بھی سونکلس اور آئین کے انداز میں لکھنا چاہیے اور ساتھ ہی یہ خیال بھی پیدا ہو گا کہ ہر وہ چیز جو معاصر ادب سے تعلق رکھتی ہے، جواب لکھی جا رہی ہے ورنہ مانو ہی ہے اور ہم جسے ناقابل توجہ سمجھتے ہیں۔ ایسے میں وہ ہمیں شبہ میں ڈال دے گا کہ اگر صحیح معنی میں عظیم اور پختل تخیلی کلاسیک آج لکھی جائے تو اسے کوئی بھی پسند نہیں کرے گا۔ رومانوی حیرت کو پسند کرنے والے رومانوی لوگ البتہ ہمیشہ موجود رہیں گے لیکن یہ حیرت کی بات ہے کہ خود کلاسیک ادیبوں کو یقین کے ساتھ یہ محسوس نہیں تھا کہ وہ جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ کلاسیک ہے۔ اس کے باوجود ہمیں یہ زیب نہیں دیتا کہ ہم ان خصوصیات کی بنا پر انسانیت پرستوں کے نظریوں کو رد کر دیں۔ ان کا کام تو صرف اتنا ہے کہ وہ ہماری راہ نہائی کریں تاکہ ہم اپنی ذات پر ان کا طلاق کر سکیں۔

راموں فرناندیز، ایک نوجوان نقاد ہے جس نے "انسانیت پرستی" کو اپنے منصوبے یا طریقہ کار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ حالانکہ اس کی انسانیت پرستی، کو اپنے منصوبے یا طریقہ کار کے طور پر وجود میں آئی ہے، اس انسانیت پرستی سے مختلف ہے جو امریکہ میں رواج پذیر ہوئی ہے۔ فرناندیز اور امریکہ کی انسانیت پرستی میں ایک بات تو یہ مشترک ہے کہ اس کی بھی نشوونما ادبی تنقید کے ذریعہ ہوئی ہے اور دوسرے یہ کہ یہ بھی مثبت اخلاقیات تک پہنچنے کی ایک کوشش ہے جس میں الہامی مذہب اور فوق انشعرت اقتدار اعلیٰ کو رد کیا گیا ہے۔ اس کے مضامین کا پسلا



مجموعہ ریخانات کے نام سے انگریزی میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ یہ مجموعہ میرے خیال میں، اپنی کامیابی کے لحاظ سے اتنا اہم نہیں، جتنا اپنی اس نئی شش کی وجہ سے ہے کیونکہ مصنف کے اسلوب میں بہت ساری گتھیاں نظر آتی ہیں اور جو فلسفہ نفسیات کی ہدایت کی وجہ سے اذراں بار ہو گیا ہے فرناندیز نے تو قاموسی ہے اور ماضی سے بھی اس کا تعلق بس واجبی واجبی سا ہے لیکن اس کی نظر اپنے معاصرین اور انیسویں صدی کے ادب پر بہت گہری ہے اس کے علاوہ وہ ادبی تاریخ کے عام رجحانات سے زیادہ مخصوص افراد مثلاً مونٹیگ وغیرہ کے مطالعہ میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے۔ امریکی انسانیت پرستوں کی طرح وہ بھی رکل سیکیت اور رومانویت، پر غور و فکر کرتا نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے ہاں اس بحث میں لچک کا احساس زیادہ ہوتا ہے اور وہ اس بات کی تلاش میں رہتا ہے کہ وہ کلاسیک کے ان بنیادی اجزاء میں امتیاز قائم کرے جو کسی مخصوص دور میں ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ اجزاء اسے جارج ایلیٹ کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اس کا نظریہ کچھ اس قسم کا ہے کہ جے میں خود بھی پورے طور پر نہیں سمجھ سکا ہوں اور جواب تک نہ تو پورے طور پر پیش ہو سکا ہے اور نہ پورے طور پر اس کی نشوونما ہو سکی ہے۔ وہ بھی امریکی انسانیت پرستوں کی طرح ہنایت و صاحب کے ساتھ اپنے اس نئے تجربے کو پیش کرتا ہے کہ کس طرح ادبی مسائل کو اخلاقی مسائل کی طرح سمجھا جاسکتا ہو۔ وہ اس طریقہ عمل کو ادب میں اور خاص طور پر



عظیم ناول نگاروں کے ہاں ادنیٰ خصوصیت کے ساتھ جارج ایلیٹ اور جانج بریڈ  
 کے ہاں تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ انگریزی ادب کا بہت  
 اچھا طالب علم ہے۔ بہر حال انگریزی ناول نگار راسل پر دست پر اس کا مضمون، جو  
 اس تنقیدی مجموعہ میں شامل ہے، اس کے مخصوص طریقہ کار کے شاہکار کا درجہ  
 رکھتا ہے۔ وہ سماجیات کا کم اور انفرادی نفسیات کا زیادہ ماہر ہے۔ ناول نگاروں  
 پر جو اس نے بہت اچھے مضامین لکھے ہیں ان سے یہ نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں  
 کہ اگر ادبی تنقید سے ہم سوائے خالص ادبی شاملات کے سب کچھ خارج کر دیں۔  
 تو پھر ہمارے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں رہ جاتا بلکہ ہم ادبی توصیف سے بھی ہاتھ  
 دھو بیٹھتے ہیں۔ یہ بات قدیم مصنفین کی توصیف کے بارے میں تو ٹھیک ہے  
 ہی لیکن بظاہر اس سے زیادہ جدید مصنفین کی توصیف کے سلسلے میں بھی درست  
 ہے کیونکہ دیکھیوں کی وسعت کا مسئلہ جو جدید نقادوں کے لیے ضروری خیال کیا  
 جاتا ہے خود قبلی ادیبوں کے لیے بھی اتنا ہی اہم اور ضروری ہے۔ مثال  
 کے طور پر ہم جارج ایلیٹ پر کوئی خالص ادبی تنقید نہیں لکھ سکتے اور اگر لکھ بھی سکتے  
 ہیں تو وہ یقیناً غیر جامع تنقید ہوگی کیونکہ جس قدر مصنف کی دیکھیاں وسیع  
 ہوں گی اسی قدر نقاد کی دیکھیاں بھی وسیع ہونی چاہئیں۔

میں نے اب تک یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع سے لے کر اب  
 تک یہ رجحان رہا ہے کہ تنقید کے دائرہ کو وسیع سے وسیع تر کیا جائے اور اس



حاصلہ میں نقادوں سے زیادہ سے زیادہ مطالبے کیے جائیں تنقید کے ارتقاء  
 کی تلاش نہانی خود آگاہی کے ارتقاء کے ذریعہ کی جاتی ہے لیکن یہ ایک عام  
 فلسفیانہ سوال ہے اور میرے اس مقالے کے موضوع سے خارج ہے۔ نقد  
 کی وسیع دیکھیوں کے ساتھ ساتھ ایک اور متوازی رجحان بھی کام کر رہا ہے۔  
 جیسے جیسے سائنس کی شاخوں میں اضافہ ہو رہا ہے اور بالخصوص ایسی سائنس جن کا اثر  
 تنقید پر پڑ رہا ہے (دیکھیں دوسرے سوال) رہ کر سامنے آ رہا ہے کہ آیا ایسے میں  
 خود ادبی تنقید کے لیے کوئی جواز باقی رہ جاتا ہے اور کیا ایسے میں ہمیں یہ نہیں کرنا چاہیے  
 کہ ہم اس مضمون کو آہستہ آہستہ ایسی سائنس میں ضم کر دیں جو تنقید کے کچھ پہلوؤں  
 کو اپنے اندر شامل کر سکے۔ بالکل اسی طرح جیسے فلسفہ وقتاً فوقتاً کبھی اپنی اور  
 طبیعیات اور کبھی حیاتیات اور نفسیات کے حق میں دست بردار ہوتا رہا ہے۔ میرا خیال  
 ہے کہ اس کا جواب بالکل واضح ہے۔ جب تک ادب ادب رہے گا اس وقت تک  
 تنقید کے لیے جگہ باقی رہے گی۔ کیونکہ بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب  
 کی ہے۔ جب تک شاعری اور قصے کہانیاں اور اسی قسم کی دوسری چیزیں لکھی  
 جاتی رہیں تو ان کا مقصد ادبیں وہی رہا جائے گا جو اب تک رہا ہے یعنی ایک قسم  
 کا احساس مسرت بہم پہنچانا جو ہر دور اور ہر زمانے میں یکساں طور پر موجود رہا  
 ہے خواہ اس مسرت کی ہماری اپنی تاویلات کتنی ہی شکل اور مختلف کیوں نہ ہوں۔  
 چنانچہ تنقید کا کام اپنی سرحدوں کو وسیع کرنا ہی نہیں ہے بلکہ اس کا سب سے اہم



کام یہ ہے کہ وہ اپنے مرکز کو واضح کرے۔ مرکز کی توضیح کے ساتھ ساتھ جدول کی  
 وسعتوں کو بڑھانے اور پھیلانے کی ضرورت ہے۔ دو سو سال پہلے جب اس بات  
 کو تسلیم کر لیا گیا تھا کہ ادب کیا ہے اور ان لوگوں کو یقین تھا کہ وہ خوب جانتے  
 ہیں کہ ادب کیا ہے اور اس میں اس وقت دوسری چیزوں کی اتنی اہمیت بھی  
 نہیں تھی جتنی اب ہے تو اصطلاحات کو بہت آزادی اور بے پرواہی کے ساتھ بغیر  
 کسی معین تعریف کے استعمال کیا جاسکتا تھا۔ اب تنقید میں ایک نئے قسم کے تجربے  
 کی اشد ضرورت ہے جو زیادہ تر مستعمل اصطلاحوں کے منطقی اور جدلیاتی مطالعہ  
 پر مبنی ہوگا۔ مجھے یہ بے اطمینانی کچھ تو خود اپنی تحریروں میں اصطلاحات کے استعمال  
 کو دیکھ کر اور کچھ انسانیت پرستوں کی تحریروں کو دیکھ کر پیدا ہوئی۔ ادبی تنقید  
 میں ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے رہے ہیں جن کی ہم خود بھی تعریف  
 نہیں کر سکتے اور جب صورت حال یہ ہو تو ظاہر ہے کہ ان کے ذریعہ دوسری  
 چیزوں کو کیسے سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے۔ ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے  
 رہے ہیں جن میں ایسی گہرائی اور ایسی وسعت ہوتی ہے جو پورے طور سے اپنی جگہ پر  
 ٹھیک نہیں بیٹھتی۔ نظریاتی اعتبار سے اصطلاحات کو اس طور پر استعمال کرنا  
 چاہیے کہ وہ اس جگہ موزوں ہوں۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہو سکتا تو کچھ نہیں استعمال  
 کرنے کا کوئی ایسا طریقہ تلاش کیا جائے تاکہ ہم ہر وقت یہ سمجھ سکیں کہ یہ اصطلاح  
 اب کن معنی میں استعمال کی جا رہی ہے۔ میں یہاں ایک بہت ہی معمولی مثال



پیش کروں گا جس سے خود میرا تعلق رہا ہو۔ میرا مطالبہ مابعد الطبیعیاتی شاعری کی اصطلاح سے ہے۔ یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جو شروع سے لے کر آج تک معانی کے اعتبار سے خود ایک تاریخ رکھتی ہو اور جس کے مختلف معانی و مفہام کو ہم تسلیم کرنا پڑتا ہے حالانکہ یہ بھی مسلمہ امر ہے کہ یہ جب مفہام یک وقت اس اصطلاح میں نہیں سما سکتے۔ ایک طرف تو اس اصطلاح سے سترھویں صدی کے شعرا کا ایک گروہ مراد لیا جاتا ہے۔ دوسری طرف اسے ایک وسیع معنی بھی استعمال کیا جاتا ہے جس میں وہ ساری مخصوص خصوصیات شامل کر لی جاتی ہیں جو مختلف شعرا کے ہاں الگ الگ نظر آتی ہیں، مابعد الطبیعیاتی شاعری کی تعریف کرنے کا عمومی تنقیدی طریقہ یہ ہو گا کہ پہلے اس اصطلاح کی تجریدی تعریف متعین کی جائے گی اور پھر اس تعریف کے ساتھ زیادہ سے زیادہ شعرا کو وابستہ کر دیا جائے گا۔ اب ان کے علاوہ جو شعرا بیچ رہیں گے، جو اس تعریف کے دائرہ میں کسی طرح نہیں آ سکتے انہیں یکسر مسترد کر دیا جائے گا یا پھر یہ طریقہ کار اختیار کیا جائے گا کہ اس لیے شعرا کو سامنے رکھ کر جنہیں مابعد الطبیعیاتی شاعر سمجھا جاتا رہا ہے، ان خصوصیات کو، ٹوہ لگائی جائے گی جو ان سب میں مشترک نظر آتی ہیں۔ دیکھیں چیر بہ ہو کہ اس سوال کو دو مختلف طریقوں سے حل کرنے سے دو مختلف نتائج حاصل ہوں گے۔ اسی قسم کی تعریف میں ایک وسیع تر مسئلہ و کلاسیکیت اور رومانیت، کا ہے۔ ہر وہ شخص جو ان دونوں اصطلاحوں



کے بارے میں لکھتا ہے کہ یہ سمجھتا ہے کہ وہ ان اصطلاحوں کے معانی سے بخوبی واقف ہے۔ لیکن اصل واقعہ یہ ہے کہ ان اصطلاحوں کے معانی بہ شخص کے ذہن میں گھوڑے بہت مختلف ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک لائق ہی سلسلہ اختلاف کے لیے تو مواد ہاتھ آ جاتا ہے لیکن نتیجہ کچھ نہیں نکلتا۔ یہ بات کسی طرح بھی اطمینان بخش نہیں ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ایسے مسائل منطقی اور ساتھ ساتھ علم اور نفسیات کے نظریات سے وابستہ ہوتے ہیں اور شاید یہی وہ مسائل ہیں جن میں اصول ادبی تنقید اور عملی تنقید کے مصنف آئی۔ اے۔ رچرڈز سب سے زیادہ رکھی اور دستیابی کا اظہار کرتے ہیں۔

ایک واضح دعویٰ تو یہ ہے کہ ہر نسل کو خود پر تنقید کرنی چاہیے لیکن اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ ادبی تنقید ابھی نہ صرف پورے طور پر استعمال میں آئی ہے بلکہ ابھی تو مشکل اس نے اپنا کام شروع کیا ہے۔ برخلاف اس کے میں اس پرانے اور کمزور مقولے کو ماننے میں بھی تامل کرتا ہوں کہ تنقید اور تخلیق کبھی ایک ہی دور میں ایک ساتھ پروان نہیں چڑھتیں یہ ایک ایسا مقولہ ہے جو عہد ماضی کے کچھ ادوار کے سطحی مطالعے سے صورت پذیر ہوا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تخلیق اپنی حفاظت خود کر سکتی ہے لیکن یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تحسین کو دباتی نہیں ہے۔ بہر صورت جس دور میں ہم زندہ ہیں مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس جھوٹے تضاد کے پیش نظر جس کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے کہ ہمارا دیور



تنقیدی دور نہیں ہو بلکہ تخلیقی دور ہے۔ ہمارا یہ مروجہ عقیدہ کہ ہمارا یہ دور  
 انحطاط پذیر ہے غلط ہے۔ کوئی دور زوال پسند نہیں ہوتا بلکہ صرف افراد ہوتے  
 ہیں اور ہمارا دور بھی بس اتنا ہی فریب خوردہ ہے جتنے دوسرے دور تھے۔ جدید  
 دور غالباً کچھ معاشی اسباب کی وجہ سے غیر تنقیدی رہا ہے اور نقاد خصوصیت کے  
 ساتھ صرف تبصرہ نگار رہا ہے یعنی عجلت میں مزدوری کمانے والا غیر پیشہ ور ہیں  
 اس خطرہ سے واقف ہوں کہ جس قسم کی تنقید سے مجھے دیکھی ہے اس کے عام ہونے  
 کے بعد تنقید حد درجہ ٹیکنیکل اور پیشہ ورانہ بن جائے گی۔ لیکن مستقبل کی تنقید  
 سے جس بات کی مجھے توقع ہے وہ یہ ہے کہ مختلف اختصاصی، تربیتی یافتہ  
 نقادوں کے کاموں میں ہم کاری پیدا ہو جائے اور ساتھ ساتھ ان کے کارناموں  
 کو ایسے لوگ، جو نہ تو اختصاصی ہوں اور نہ پیشہ ور، انتخاب کر کے یک جا کر دیں



## تنقید کے حدود

اس مقالہ کا موضوع یہ ہے کہ آیا تنقید کے کچھ حدود ہوتے ہیں کہ جہاں سے ایک طرف بڑھ کر ادبی تنقید ادبی نہیں رہتی اور دوسری طرف بڑھ کر تنقید ہی نہیں رہتی۔ ۲۳ء میں ایک مضمون میں نے تنقید کے منصب کے عنوان سے لکھا تھا۔ اس مضمون کے بارے میں میری رائے ابھی ہی ہوگی کیونکہ دس سال بعد بھی میں نے اسے اپنے مجموعہ منتخب مضامین میں شامل کیا تھا، جہاں یہ اب بھی نظر آتا ہے۔ حال ہی میں اس مضمون کو پڑھ کر میں حیرت میں رہ گیا حیرت مجھے اس بات پر تھی کہ یہ سب ہنگامہ آخر کس لیے تھا۔ حالانکہ میں اپنی جگہ اس بات پر بہت خوش تھا کہ اس میں اپنی رائے کو روکنے کی اب بھی کوئی بات نہیں ہو۔ مگر مجھے اس کے ساتھ اندرونی آواز کے جھگڑے کو چھوڑ کر مجھے اب یہ بھی یاد نہیں ہے کہ اس اختلاف کی وجہ کیا تھی۔ میں نے اس وقت بہت سے بیانات بڑے لہجے میں اور گرم جوشی کے ساتھ دیے تھے۔ مجھے کچھ یاد پڑتا ہے کہ دو ایک مسئلہ نقاد جو مجھ سے کہیں زیادہ بزرگ تھے، اپنی تحریروں سے میرے ان تقاضوں کو آسودہ نہیں کر سکے تھے کہ آخر ادبی تنقید کو کیا ہونا چاہیے۔ اس سارے ہنگامے کے باوجود



مجھے اب کسی کتاب یا مضمون کا نام تک یاد نہیں ہے اور یہ بھی یاد نہیں ہے کہ وہ کون سے نقاد تھے جو تاثراتی تنقید کے نمائندے تھے اور جن کی وجہ سے آج سے تیس سال پہلے مجھ میں غصہ کی آگ بھڑک اٹھی تھی۔

اس مضمون کا حوالہ دینے کا مقصد صرف یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کرواؤں کہ جو کچھ میں نے ۲۳ء میں کہا تھا وہ آج کس حد تک درست ہے۔ رجحان کی کتاب، اصول ادبی تنقید، ۲۳ء میں شائع ہوئی تھی۔ جب سے یہ اثر آفریں کتاب شائع ہوئی ہے ادبی تنقید کہیں سے کہیں پہنچ چکی ہے اور میرا یہ مقالہ جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے، اس سے دو سال پہلے شائع ہوا تھا۔ اب تنقید بہت ترقی کر چکی ہے اور مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر مختلف سمتوں میں پھیل گئی ہے۔ ”نئی تنقید“ کی اصطلاح کو لوگ باگ یہ سوچے سمجھے بغیر کہ وہ کتنے تنوع کو پیش کرتی ہے، استعمال کرتے رہتے ہیں لیکن اس اصطلاح کا رواج میرے خیال میں اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ آج کے بہت سے ممتاز نقاد و خواہ وہ ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف ہی کیوں نہ ہوں، اپنی پھیلی نسل سے قطعی طور پر سب کے سب مختلف ضرور ہیں۔

کئی سال ہوئے میں نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ ہرنسل کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے۔ میں نے کہا تھا کہ ہرنسل تصور فن کے متعلق اپنی پسند اور توصیف کے اپنے معیار مقرر کرتی ہے۔



اپنے مطالبات کا خود تقاضا کرتی ہے اور ساتھ ساتھ فن کو برتنے اور استعمال کرنے کے اپنے طریقے ایجاد کرتی ہے۔ جب یہ بات میں نے کہی تھی تو مجھے یقین ہے کہ میرے ذہن میں اس وقت مذاق اور فنش کی تبدیلیوں کے علاوہ بھی بہت کچھ تھا۔ کم از کم یہ بات تو میرے ذہن میں ضرور تھی کہ ہر نسل ہنسی کے شاہکاروں کو مختلف تناظر میں دیکھ کر اپنی سے پھیل نسل کے مقابلہ میں زیادہ اثرات قبول کر کے اپنے رویے کو تشکیل کرتی ہے۔ لیکن مجھے اس پر شبہ ہے کہ آیا اس وقت یہ بات بھی میرے ذہن میں تھی کہ ادبی تنقید کا کوئی کارنامہ خود ادبی تنقید کی اصطلاح کے نفس مضمون کو بدل کر اس میں وسعت بھی پیدا کر سکتا ہے۔ کچھ عرصہ ہوا میں نے سو لھویں صدی سے لے کر زمانہ حال تک لفظ تعلیم کے معنی میں مسلسل تبدیلی کا جائزہ لے کر آپ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی تھی کہ یہ مسلسل تبدیلی نہ صرف اس وجہ سے ہوتی رہی ہے کہ تعلیم میں زیادہ سے زیادہ مضامین شامل کیے جاتے رہے ہیں بلکہ اس وجہ سے بھی ہوئی ہو کہ زیادہ سے زیادہ آبادی کو اس سے روشناس کرادیا گیا ہے۔ اگر اس طریقہ سے ہم ادبی تنقید کے ارتقاء کا جائزہ لیں تو یہاں بھی ایسی ہی تبدیلی کا احساس ہو گا۔ دراجونسن کی حیات اشعار، جیسے تنقیدی شاہکار کا مقابلہ اس کے بعد کے عظیم تنقیدی شاہکار "بائیو گرافیا لٹریا" سے کیجئے۔ بات صرف یہی نہیں ہے کہ جونسن ایک ایسی ادبی روایت کی ترجمانی کرتا ہے جس کا وہ خود آخری نمائندہ تھا۔



اور اس کے برخلاف کالرج نیے اسلوب کی کمزوریوں پر تنقید کرتا ہے اور اس کی خصوصیات کی طرف داری اور حمایت کرتا ہے جو کچھ میں کہہ رہا ہوں اس میں واضح فرق یہ ہے کہ کالرج نے شاعری کی بحث میں زیادہ تنوع اور وسعت پیدا کی۔ اس نے ادبی تنقید میں فلسفہ، جمالیات اور نفسیات کو لا شامل کیا اور جب ایک دفعہ کالرج نے اس نظام کو ادبی تنقید میں شامل کر دیا تو مستقبل کا نقاد صرف اپنی ذمہ داری پر اس کو نظر انداز کرنے کی ہر اُست کر سکتا ہے جو سن کی توصیف کرنے کے لیے فی الحقیقت ایسا تاریخی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایک جدید نقاد کالرج کے ساتھ زیادہ قدر مشترک رکھتا ہے۔ آج کی تنقید براہِ راست کالرج کی جانشین کہی جاسکتی ہے۔ اگر آج وہ خود زندہ ہوتا تو وہ خود بھی سماجی زبان اور لفظیات میں اتنی ہی دھیمی لیتا جتنی اس نے اپنے زمانے کے علوم اور سائنس میں لی تھی۔

ہمارے زمانے میں ادبی تنقید قلبِ ماہیت کے دو وجوہ میں سے ایک تو یہ ہے کہ ہم نے ادب کو ان علوم کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری وجہ اب تک اُضحیٰ نہیں ہو سکی ہے۔ ہماری یونیورسٹیوں اور مدرسوں میں انگریزی امریکی ادب کے مطالعے کی طرف بڑھتی ہوئی دھیمی نے ایسے حالات پیدا کر دیے ہیں جس کی وجہ سے بہت سے نقاد ہی اُستاد اور بہت سے اُستاد، نقاد بن گئے ہیں۔ میں اس حالت پر کسی انوس کا اظہار نہیں کرنا چاہتا کیونکہ ہمارے زمانے کی



زیادہ تر حقیقی اور وحشیہ تنقید ان اہل علم کے قلم سے نکلی ہے جو یونیورسٹیوں میں  
چلے گئے ہیں اور ان اسکالرز کے حبش قلم کا نتیجہ ہے جن کی تنقیدی سرگرمیاں  
پہلے پہل کلاس روم میں روپیہ ہوئیں۔ آج کل جبکہ سنجیدہ ادبی معائنات ناکافی  
ہے اور ساتھ ساتھ سوائے چند کو تھپوڑ کر سب کی طرف داری کرنے کا خطرناک  
ذریعہ ہے، ادبی تنقید بھی ایسی ہی ہو کر رہ گئی ہے جیسا کہ اس کو ان حالات میں  
ہونا چاہیے تھا۔ یہ بات کہنے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ آج کا نقاد دنیا  
سے کچھ مختلف قسم کا تعلق رکھتا ہے اور اپنے پیش روؤں سے مختلف قسم کے قارئین  
کے لیے لکھتا ہے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ اب سنجیدہ تنقید، انیسویں صدی کے مقابلہ  
میں، نسبتاً محدود تعداد کے لیے لکھی جا رہی ہے اور اس کے پڑھنے والے بھی  
مختلف لوگ ہیں۔ یہ واضح رہے کہ اس کا مطالب یہ نہیں ہے کہ انیسویں صدی  
کے مقابلہ میں سنجیدہ تنقید کو پڑھنے والوں کی تعداد بھی اب کم  
ہو گئی ہے۔

جدید تنقید کی ایک کمزوری یہ ہے کہ اسے خود یقین نہیں ہے کہ آخر تنقید  
کس مرض کی دوا ہے۔ اس سے کیا فائدہ حاصل ہوتا ہے اور یہ فائدہ کن لوگوں  
کو ہوتا ہے۔ غالباً اس کی لطافت، گہرائی اور تنوع نے اس کے بنیادی مقصد کو مبہم  
کر دیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ہر نقاد کے سامنے ایک مخصوص منزل ہو۔ وہ کسی  
ایسے کام میں منہمک ہو جس کے لیے کسی جو از کی ضرورت نہیں ہے لیکن اس



کے باوجود، جہاں تک مقصد کا تعلق ہے، تنقید بذاتِ خود، رہتے بھول گئی ہے  
 اگر ایسا ہے تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں ہے کیونکہ اب یہ ایک پیشِ پائندہ  
 سی بات ہے کہ سائنس، اور علوم انسانی اپنی ترقی کی اس منزل پر پہنچ گئے ہیں، جہاں  
 ہر شاخ کے متعلق بھی بہت کچھ جانتے اور سمجھنے کی ضرورت پڑتی ہے اور  
 کسی طالب علم کے پاس اتنا وقت نہیں کہ وہ اپنے مضمون کے علاوہ کسی اور چیز  
 کو بھی سیکھنے کی طرف مائل ہو سکے۔ کسی ایسے لفظِ تعلیم کی تلاش، جس میں  
 عام تعلیم اور اختصاصی تعلیم کو ایک دوسرے میں جذب کیا جاسکے، اب ایک ایسا  
 مسئلہ بن گیا ہے جس پر آگے دن یونیورسٹیوں میں بحث ہوتی رہتی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ ہم ارسطو اور سینٹ ٹامس اکیویناس کی دنیا میں وہیں نہیں  
 جاسکتے اور نہ ہم کالج سے پہلے کی ادبی تنقید کی طرف رجعت کر سکتے ہیں لیکن خود  
 کو نئی تنقیدی قوت سے مخلوب ہوئے سے بچانے کے لیے یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ ہم  
 مسائل اس قسم کے سوالات اٹھاتے رہیں کہ آخر وہ کون سی منزل ہے جہاں ادبی  
 تنقید ادبی نہیں رہتی بلکہ کچھ اور ہو جاتی ہے۔

میں اکثر اوقات یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہوں کہ مجھے جدید تنقید کا شیوہ  
 سمجھا جاتا ہے۔ میں نے ایک کتابِ حال ہی میں پڑھی ہے جسے ایک ایسے مصنف نے  
 لکھا ہے جو یقیناً جدید نقاد کہلائے جانے کا حق ہے۔ مجھے اس میں وہی تنقید،  
 کا حوالہ ملتا ہے جس سے مصنف کا مدعا یہ ہے کہ وہ اس سے نہ صرف امریکی نقاد



مراد لیتا ہے بلکہ اس سے وہ ساری ادبی تنقید مراد لیتا ہے جوٹی۔ اسی۔ المیٹ  
 کے زیر اثر پر دان چڑھی ہے۔ میری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ آخر فاضل مصنف  
 نے امریکی نقادوں کی محفل سے بھلا مجھے کیوں اتنی تیزی کے ساتھ خارج کر دیا۔  
 اس کے علاوہ میں کسی اسی تنقیدی تحریک کو سمجھنے سے خود بھی قاصر ہوں جس کے بارے  
 میں یہ کہا جائے کہ اس کا پیش رو میں خود ہوں۔ حالانکہ مجھے اتنا یقین ضرور ہے کہ  
 ایک ایڈیٹر کی حیثیت سے میں نے نئی تنقید یا اس کے کچھ حصے کی حوصلہ افزائی  
 ضرور کی ہو اور اپنے رسالے کی کرائی ٹیریں، میں اس کی مشق بھی کرائی ہو۔ ہر حال  
 میرا اپنا خیال یہ ہے کہ اپنی ظاہرہ انکساری کا بھرم رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ میں  
 اس امر کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں کہ میں نے ادبی تنقید کو خود کیا دیا ہے اور اس کی  
 کمزوریاں اور حدود کیا ہیں۔ میری بہترین ادبی تنقید ان مضامین پر مشتمل ہے جن  
 میں میں نے ان شعراء اور شاعری ڈرامہ نگاروں کا ذکر کیا ہے جن سے میں خود متاثر ہوا  
 ہوں۔ یہ اصل میرے سلسلے مضامین میرے اپنے کا زمانہ شاعری کی ضمنی پیداوار کی  
 حیثیت رکھتے ہیں یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ میری اپنی فکر کی وسعت کا اظہار جس سے میں اپنی شاعری  
 کی تشکیلات و تعمیر کے سلسلے میں دوچار ہوا ہوں۔ جب میں اپنے ہم پر نظر ڈالتا ہوں تو دیکھتا ہوں  
 کہ میں نے ان شعراء کے بارے میں بہترین مضامین قلمبند کیے ہیں جنہوں نے میری  
 شاعری کو متاثر کیا ہے اور جن کی شاعری سے میں ان پر لکھنے کی خواہش یا موقع سے  
 بہت پہلے پورے طور پر بخوبی واقف تھا۔ اس اعتبار سے مجھ میں اور انڈیرا پاؤنڈ میں یہ



خصوصیت مشترک ہے یعنی ان شعراء کی خصوصیات یا کمزوریوں کو صرف اسی وقت  
 پورے طور پر سراہا جاسکتا ہے جب ان کو میری اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھا اور  
 سمجھا جائے۔ انڈرا پاؤنڈ کی تحریروں میں ہیں ایک اصحانہ مقصد نظر آتا ہے۔ میرا  
 خیال ہے کہ اس کے مخاطب اکثر وہ فوجوان شعراء ہوتے ہیں جن کا طرز بیان ابھی  
 متشکل نہیں ہوا ہے۔ ان چند شعراء سے اس کی گہری دوستگی جنہوں نے اسے متاثر کیا  
 ہے جیسا کہ میں نے اپنے بارے میں کہا ہے، اور اپنی شاعری پر غور و فکر کرتے  
 وقت جو کچھ اس پر گزری ہے، اس کی ابتدائی کتاب "دی اسپرٹ اون روہن"  
 انہی تاثرات کا نتیجہ ہے۔ یہ مضامین اب بھی پاؤنڈ کے بہترین ادبی مضامین  
 ہیں۔

شاعری کی تنقید کی وہ قسم جو خود شاعر کے قلم سے نکلی ہے یا جسے میں نے کارخانہ  
 شاعری کی تنقید کا نام دیا ہے ایک ظاہرہ کمزوری کی حامل ہے۔ وہ چیز  
 جو خود شاعر کی اپنی تخلیق سے تعلق نہیں رکھتی یا جس سے اس کی طبیعت مناسبت  
 نہیں رکھتی اس کی استعداد یا صلاحیت سے باہر ہو جاتی ہے۔ کارخانہ شاعری کی  
 تنقید کی دوسری خرابی یہ ہے کہ ایسے میں ہو سکتا ہے کہ اپنے فن کے علاوہ،  
 نقاد کا فیصلہ ناقابل اعتبار ہو جائے۔ شعراء کے بارے میں میری اپنی رائے میری  
 ساری زندگی میں تقریباً یکساں رہی ہے اور نہ صرف یہ بلکہ متحدہ زندہ شعراء کے  
 بارے میں بھی میری رائے خصوصیت کے ساتھ ایک سی رہی ہے۔ بہر حال تنقید



کے موضوع پر آپ سے مخاطب ہوتے وقت یہ بات نہیں ہے کہ جو کچھ میرے  
 ذہن میں ہے بس وہی شاعری کی تنقید ہے۔ شاعری درحقیقت ایک ایسی چیز  
 ہے جو اکثر و بیشتر فی کے ان نقادوں کے ذہن میں رہی ہے جنہوں نے ادب  
 کی تعمیم کرنے کی کوشش کی ہو۔ نشر کی تنقید نسبتاً ایک عالیہ ادارہ ہو اور کچھ میں  
 بیادیت نہیں ہو کہ میں اس پر اظہار خیال کروں۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ نشر کے  
 لیے شاعری سے مختلف پیمانوں اور اوزان کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ موضوع  
 کسی تنقید کے نقاد کے لیے — جو نہ شاعر ہو اور نہ ناول نگار — وکھپ  
 موضوع بن سکتا ہو کہ وہ ان طریقوں کے فرق پر غور کرے جن سے کسی نقاد کو ادب  
 کے مختلف طرز سمجھنے کے لیے واسطہ پڑتا ہو اور اس ساز و سامان پر بھی غور کرے  
 جس کی اس سلسلہ میں اسے ضرورت پڑتی ہے لیکن جہاں تک شاعری کی تنقید کا  
 تعلق ہے وہ ایک ایسی سہل چیز ہے جسے اس وقت بھی ذہن میں رکھا جاسکتا  
 ہے جب کہ خود تنقید پر ہی بات کیوں نہ کی جا رہی ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا  
 ظاہرہ رسمی خصوصیات موجود ہے کہ ان کی نوراً تعمیم کی جاسکتی ہے۔ شاعری  
 میں ممکن ہے کہ بظاہر اس بات کا احساس پیدا ہو کہ اس میں طرز ادا ہی سب کچھ  
 ہے لیکن دراصل یہ بات غلط ہے۔ یہ قریب کہ ہم شاعری میں خالصاً جمالیاتی تجربے  
 سے قریب تر ہو جاتے ہیں۔ شاعری کو بذات خود ادب کا ایک سہل طرز بنا دیتا ہے  
 اس لیے ہم اس وقت بھی اسے ذہن میں رکھ سکتے ہیں جب ہم ادبی تنقید ہی پر



بحث کیوں نہ کر رہے ہوں۔

معاصرانہ تنقید کا بڑا حصہ جس کا آغاز اس نقطہ سے ہوتا ہے جہاں تنقید  
اسکا لرشپ میں اور اسکا لرشپ تنقید میں غنم ہو جاتی ہے، اصل کے اعتبار سے 'قشریات'  
کی تنقید کے ذیل میں لایا جاسکتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے میں یہاں ان  
دو کتابوں کا ذکر کروں گا جنہوں نے اس سلسلے میں خراب اثر ڈالا ہے جیسر مطلب نہیں  
ہے کہ وہ کتابیں بذات خود خراب ہیں۔ برخلاف اس کے وہ دونوں کتابیں ایسی ہیں  
جن سے ہر شخص کو وقف ہونا چاہیے پہلی (The road to annihilation)  
ہی جس کے مصنف 'جون لیونگسٹن لوئس' ہیں اور جس کے متعلق میری رائے یہ ہے کہ  
شاعری کے ہر اس طالب علم کے لیے اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے جس نے  
اسے اب تک نہیں پڑھا ہے۔ دوسری کتاب 'جیمز جونس کی (Finnergan's)  
(Wake) ہے۔ یہ ایک ایسی کتاب ہے جسے شاعری کے طالب علم کو پوری  
نہ سہی تو چند صفحات ضرور پڑھنا چاہئیں۔ لیونگسٹن لوئس ایک بلند پایہ اسکالر تھا  
ایک اچھا استاد، ایک پیارا آدمی، جس کا میں ذاتی وجوہ کی بنا پر ممنون ہوں  
بھی ہوں جیمز جونس اعلیٰ جوہروں کا آدمی اور میرا ایک اچھا دوست تھا۔ یہاں  
میں نے (Finnergan's Wake) کا حوالہ نہ تعریف کے طور پر دیا  
ہے اور نہ کسی بُرائی کی وجہ سے۔ Finnergan's Wake  
ان کتابوں کے ذیل میں آتی ہے جنہیں 'عظیم شان' کے نام سے موسوم کیا جاسکتا ہے



ان لوگوں کے لیے جنہوں نے (The Road to Xanadu) نہیں پڑھی ہے میں یہ کہوں گا کہ یہ انکشاف اور سراغ سیانی کی ایک ہوش ربا دہشتان ہے۔ پولیس نے ان تمام کتابوں کا سراغ لگایا جنہیں کالریج نے پڑھا تھا۔ کالریج مطالعہ کے معاملہ میں بلا نوش تھا (اور جن سے اس نے وہ میجر تراکیب اور بندشیں ستارلی تھیں جو (Kubla Khan) اور (The Ancient Mariner) میں نظر آتی ہیں۔ وہ کتابیں جو کالریج نے پڑھی تھیں ان سے بہت سی اب فراشوں کی جاچکی ہیں مثال کے طور پر اس نے سارے سفر نامے پڑھ ڈالے تھے جو اس وقت اسے دستیاب ہو سکے ان سب کی مدد سے پولیس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے یہ بات واضح کر دی کہ شعری اور بحلی بیٹی دراصل حد درجہ بے تعلق اور مختلف انواع مواد کو اس طرح اور بحلی طریقے پر جمع کرنے کا نام ہو جس سے ایک نیا اکھ، وجود میں آ جاتا ہے۔ اس کتاب میں اس بات کا اظہار بہت مدلل اور معتبر طریقہ پر کیا گیا ہے کہ شاعر کس طرح مواد جذب کرتا ہے اور پھر وہ اپنے جو سہر قابل سے کس طور پر اس مواد کی قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ لیکن اس کتاب کو پڑھنے کے بعد کوئی شخص یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ اب (Ancient Mariner) کو پہلے سے بہتر طور پر سمجھتا ہو اور نہ دراصل ڈاکٹر پولیس کی پینتھی کہ وہ اس نظم کے خود خال کو شاعری کی حیثیت سے، زیادہ اجاگر اور واضح کرے۔ اس کی ساری توجہ تو ذہنی عمل کی تحقیق



کی طرف تھی اور جو ایک ایسی تحقیق ہو جس کا ادبی تنقید سے دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ کالرج کے اپنے مطالعہ سے پیدا ہونے والا مواد کس طرح عظمت میں تبدیل ہو گیا یہ ہمیشہ کی طرح اب بھی دیا ہی راز ہے لیکن اس کے باوجود متعذر پر امید اسکالرز نے پولیس کے اس طریقہ کار کو اپنا کر اس امر کی کوشش کی ہے کہ اس طریقہ سے اس شاعر کی نظم کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے جس نے اپنے مطالعہ کا کہیں بھی کوئی حوالہ دیا ہے۔

اب جب کہ ڈاکٹر پولیس نے اس قسم کے تشریحی عالموں کو رہستہ دکھا دیا ہے اور (FINNER GARS WAKE) ان کے لیے ایک نمونہ کی حیثیت اختیار کر گئی ہے وہ چاہتے ہیں کہ ساری ادبی تحریروں کو ایسا ہی ہونا چاہیے جیسی (FINNER GARS WAKE) ہے۔ میں یہاں بات واضح کرتا چلوں کہ ان "تشریح نگاروں" کی محنت شاتہ کا نہ تو میں مذاق اڑانا چاہتا ہوں اور نہ میں انہیں بدنام کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں جنہوں نے اس کتاب کے تمام رشتوں کو سلجھانے اور تمام راز ہائے سربستہ کو معلوم کرنے کی انتھاک کوشش کی ہے۔ اگر (FINNER GARS WAKE) کو دہنی سمجھنا ہے — اور ہم اس قسم کی محنت کے بغیر کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے — تو اس قسم کی تحقیق کا سلسلہ جاری رہنا چاہیے اگر دیکھا جائے تو اس اعتبار سے کمپیل اور ڈابن سن نے بہت قابل تعریف خدمات انجام دی ہیں۔ مجھے اگر کوئی شکایت ہے تو خود حبیب جوش سے ہے جو اس عجیب و غریب



شاہکار کا مصنف ہے اور جس نے ایسا ایسی کتاب لکھی ہے جس کے لیے چوڑے  
 حقے، بغیر تفصیلی تشریح کے، خوبصورت لغویت معلوم ہوتے ہیں انی (حقیقت  
 اس وقت تو بہت ہی خوبصورت معلوم ہوتے ہیں جب کوئی اس طرح اسے اپنے  
 مخصوص لمحے اور آواز میں اتنی ہی خوبصورتی کے ساتھ پڑھے جیسے خود مصنف  
 پڑھتا تھا) شاید میں جو اس بات کا اندازہ نہیں تھا کہ اس کی کتاب کس قدر  
 مبہم ہے۔ بہر حال FINNER GANS WAKE کے ادبی مقام کے  
 بارے میں قطعی فیصلہ کچھ بھی ہوا اور میں کوئی ایسا فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ نہیں رکھتا  
 لیکن میں یہ نہیں سمجھتا کہ زیادہ تر شاعری، کیونکہ وہ بھی ایک طرح سے فنشور  
 نظم ہے، اس طریقے سے لکھی جاتی ہے یا اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس قسم  
 کی حیرا پھاری، تفسیر اور تشریح کی ضرورت پڑتی ہے مجھے اس پر شبہ ہے کہ FINNER  
 GANS WAKE میں جو معنی پیش کیے گئے ہیں اس سے اس غلطی کو تقویت پہنچتی  
 ہے جو آج کل مروج ہے اور جس میں (تشریح، کو تفہیم، کے غلط نام سے تعبیر کیا جاتا  
 ہے میرا ڈرامہ دی کوک ٹیل پارٹی، جب پہلے پہل کھیلا گیا تو اس کے فوراً بعد سے  
 مہینوں تک متعدد خطوط موصول ہوتے رہے تو اس کے ڈرامے کے معنی کی وضاحت  
 کے لیے نئے نئے حل اور نئی نئی تشریحات کی گئی تھیں۔ ان خطوط سے یہ بات  
 واضح تھی کہ انھیں اس معنی سے جو ان کا خیال تھا کہ ڈرامہ میں موجود ہے۔ کوئی  
 شکایت نہیں ہے۔ لیکن وہ خود اس بات سے بے خبر تھے کہ یہ معنی، حل تلاش کرنے



کی خاطر انہوں نے خود ہی ایجاد کر لیا تھا۔

یہاں میں اپنے اس تصور کا اعتراف کرتا چلوں کہ ایک اہم موقع پر میں نے خود نقادوں کو اس حال میں بھنسا کر فریب دیا ہے۔ میرا مطلب دی ویسٹ لینڈ کے ان حوشی مہجہ جو میں نے۔ اس نظم کے ساتھ لکھے تھے۔ شروع میں میں نے صرف یہ ارادہ کیا تھا کہ میں اپنے ان اقتباسات کے حوالے نقل کروں تاکہ میں ان نقادوں کے اعتراضات کا جواب دے سکوں جنہوں نے میری ابتدائی نظموں پر سرفہ کا الزام لگایا تھا۔ لیکن کچھ عرصہ بعد جب کتابچہ کی شکل میں اس نظم کے چھپنے کی باری آئی اس پر واضح رہی کہ جب یہ نظم پہلی بار دی ویسٹ لینڈ اور دی کرائی ٹیرین میں شائع ہوئی تو اس وقت اس میں حوشی وغیرہ کچھ نہیں تھے، تو مجھے اس امر کا احساس ہوا کہ یہ نظم بہت مختصر ہے۔ یہ دیکھ کر میں نے حوشی کے اضافے کا ارادہ کیا تاکہ اس طرح چند صفحات کا اور اضافہ کیا جاسکے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ حوشی مہل علمیت کا قابل تعریف منظر بن گئے اور یہ آج بھی اس نظم کے ساتھ ہی طرح موجود ہیں۔ بعض دفعہ مجھے یہ خیال ہوا ہے کہ حوشی کو کتاب سے خارج کر دوں لیکن ان کا الگ کرنا اب ناممکن سا ہو گیا ہے۔ یہ حوشی نظم سے کہیں زیادہ مقبول ہیں۔ اگر کوئی شخص میرا مجموعہ کلام خریدنا چاہے اور یہ دیکھے کہ اس میں حوشی نہیں ہیں تو وہ کتاب خریدنے کا ارادہ ترک کر دے گا اور اپنے پیسے واپس لے لے گا۔ یہ وہ غلطی ہے جس کا مجھے احساس ہے کہ ان حوشی نے محققین کے لیے ایک غلط



قسم کی بچپی کا سامان پیدا کر دیا ہو۔

اس بات میں تو کچھ مضائقہ نہیں ہے اگر کوئی شخص نظم کی تشریح اس تحقیق کی روشنی میں کرے کہ وہ نظم کن عناصر پر مشتمل ہوئی ہے اور وہ کیا اسباب تھے جو اس کی پیدائش کا موجب بنے؟ اس طرح تشریح، و تفسیر کی ایک ہم تیاری کی شکل اختیار کر سکتی ہے لیکن کسی نظم کو سمجھنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اس بات کو ذہن نشین رکھیں کہ خود شاعری کے سامنے آخر کیا مقصد رہا ہو۔ یہ وہ بات ہے جسے ذہن نشین کرنے کے کی شد ضرورت ہے۔

شاید تنقید کی وہ شکل جس میں اتفاقی تشریح پر سب سے زیادہ اعتبار کیا جاتا ہو تنقیدی سوانح نگاری ہو اور خاص طور پر اس وقت جب سوانح نگار خارجی حقائق کی معلومات کو داخلی تجربے کی نفسیاتی موٹو گانیوں سے آگے بڑھانا چاہتا ہو۔ میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہے کہ کسی مرحوم شاعر کی شخصیت اور اس کی ذاتی زندگی وہ مفہوم سرزمین ہے جس پر ماہر نفسیات کو ہرگز ہرگز نہیں چلنا چاہیے یا انہیں اس کو اس امر کی اجازت ہونی چاہیے کہ وہ اس قسم کے مواد کا اس آزادی کے ساتھ مطالعہ کرے جس طرح اس کا جذبہ تجسس اسے لے جاتا ہو لیکن یہ اسی وقت ہو سکتا ہے۔ جب مصنف بے چارہ مرحوم ہو چکا ہو اور عزت ہٹک کے قوانین کے ذریعہ وہ اسے روکنے کا اہل نہ رہ گیا ہو۔ اس کی کوئی وجہ نہیں ہے کہ شاعروں کی سوانح عمریاں نہ لکھی جائیں۔ سوانح نگار کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تنقیدی صلاحیت بھی موجود ہو۔



(TURTLE) (The) کے شروع ہوتی ہے اور (Pussycat)

اور پیش کی (Among school children) پر ختم ہوتی ہے۔ اور چونکہ ہر نقاد کا اپنا طریقہ کار ہے اس لیے نتیجہ دیکھ کر اور ایک طرف سے اچھا ہوا ہے۔ ہمیں اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ ان بارہ نظموں کا مطالعہ جن میں سے ہر ایک کا اس قدر محنت کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے، وقت گزاری کا ایک بہت ہی اکتا دینے والا طریقہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ ان میں سے کچھ شاعر (اور میرے علاوہ سب مرتبے ہیں) تو یہ دیکھ کر وقتی حیرت ہوتی ہے کہ ان کی نظموں میں کیا کیا معانی پنہاں ہیں۔ مجھے خود بھی دو ایک جگہ چھوٹی موٹی حیرت ضرور ہوئی۔ مثلاً یہ بات معلوم کر کے وہ کہرا، جس کا ذکر (Pussycat) کے ابتدا میں آیا ہے، ہر حال کسی طرح کمرہ میں داخل ہو گیا لیکن (Pussycat) کا تجزیہ کرتے وقت ادب یا سیری سنجی زندگی کے تاریک پنہاں خانوں میں جہانکس کر کے مآخذ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ یہ تنقید میں ایک ایسی کوشش کا نتیجہ ہے جس میں نظم کے معنی کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اور اس سے مجھے کوئی غرض نہیں ہے کہ میں نے خود بھی اس کا یہ مطلب سمجھا تھا یا نہیں۔ اس بات کے لیے میں فاضل نقاد کا ممنون ہوں۔ ان میں سے کئی مضامین ایسے تھے جو مجھے اچھے لگے اور جن سے میں متاثر بھی ہوا۔ لیکن چونکہ ہر طریقہ کار کی اپنی غلطیاں اور خطریاں ہوتی ہیں اس لیے میں نے ان خطروں اور خامیوں کو واضح کر دیا ہے۔ یہ



ضروری ہو کہ استاد بھی ان خطروں سے اپنی جماعت کو آگاہ کر دے کیونکہ یہی اس کے  
امتحان کی اصل جگہ ہے اور چونکہ یہ طریقہ کار طلبہ کو مشت کرانے کے لیے استعمال کیا  
جاتا ہے۔

پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ یہ مان لیا جائے کہ بہ حیثیت مجموعی کسی نظم کی صرف ایک  
تشریح ہو سکتی ہے اور صرف وہی تشریح ٹھیک ہو گی۔ ایسے میں تشریح کی تفصیل دی  
جائے گی اور خاص طور پر ایسی نظموں میں جو ہمارے زمانے کے علامہ کی امداد میں  
لکھی گئی ہیں حقائق کا بیان ہو گا۔ تاریخی کوائف، تعلیمات اور مخصوص الفاظ کی وضاحت  
ہو گی اور یہ بھی بتایا جائے گا کہ مخصوص دور میں وہ لفظ کن مخصوص معنی میں استعمال کیا جاتا تھا  
استاد کی یہی کوشش ہو گی کہ اس کے شاگرد ان سب باتوں کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیں لیکن  
جہاں تک مجموعی حیثیت سے کسی نظم کے معنی کا تعلق ہے یہ کسی ایک تشریح میں نہیں سما سکتے  
کیونکہ ہر نظم کے وہاں معنی ہوں گے جو مختلف احساس قارئین کو اپنے طور پر اس  
میں نظر آتے ہیں۔ دوسرا خطرہ۔ جس کے ذیل میں ان میں سے کوئی بھی  
نقاد نہیں آتا جن کا ذکر میں نے کیا ہے لیکن جو ایک ایسا خطرہ ہے جس کی زد میں  
خود قاری آجاتا ہے۔ یہ ہے کہ قاری یہ بات تسلیم کرے کہ کسی نظم کی تشریح اگر  
وہ صحیح ہے، ایک ایسی تشریح ہے جس کو مصنف شعوری یا غیر شعوری طور پر پیش کرنے  
کی خود کوشش کر رہا تھا کیونکہ یہ رجحان آسانعام ہے کہ اگر ہم نے کسی نظم کے ماخذ اور  
اس کی تخلیق کے ذہنی عمل کی نشان دہی کر لی ہے تو ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ



سارے سلسلے اور شرتوں ہی کو منقطع کر دے ایسی پوئیس کے بارے میں حوائج اس  
رشتی اور چمک کے جو خود ان نظموں میں جھلک رہی ہیں، مجھے کسی وضاحت کی  
ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔

میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ اس قسم کی معلومات اچلی رید اور بیٹ سن نے  
فراہم کی ہیں۔ بالکل بے موقع و بے معنی ہیں۔ ان معلومات کی اہمیت تو اس  
وقت سے جب ہم ورڈ زور تک کو گھنسا چاہیں۔ لیکن اس کی شاعری کی تفہیم سے  
ان کا براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ شاعری کو شاعری کی حیثیت  
سے سمجھنے کے لیے یہ بات ضروری نہیں ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کے لیے تیار  
ہوں کہ ہر عظیم شاعری میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جنہیں بروہہ ماز میں ہی رہنا  
چاہئے خواہ شاعر کے بارے میں ہماری معلومات کتنی ہی مکمل اور صحیح کیوں نہ ہوں  
اور یہی وہ بات ہے جو اصل میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ جب کوئی نظم مکمل ہو جاتی  
ہے تو ایک ایسی نئی چیز ظہور میں آتی ہے کہ آپ اس کی وضاحت کسی ایسی چیز  
سے مقابلہ کر کے نہیں کر سکتے جو پہلے سے وجود میں آ چکی ہو۔ یہ وہ چیز ہے  
میں تخلیق کے نام سے تعبیر کرتا ہوں۔

کسی طرح بھی یہ نہیں کہا جاسکتا کہ شاعری کی تشریح اور اخذ کا مطالبہ  
ساری معاصرہ تنقید کا بنیادی طریقہ کار ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا طریقہ کار ضروری ہے جو  
ان بہت سے پڑھنے والوں کی خواہش کو آسودہ ضرور کرتا ہے جو یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ



شاعری کی تشریح کسی دوسری چیز سے مقابلہ کر کے، کی جانی چاہیے، اس کے علاوہ  
 اور بھی کئی رجحانات ہیں مثلاً ایک رجحان تو وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے ہاں ملتا  
 ہے جس میں وہ اس سلسلہ کی تحقیق کرتے ہیں کہ شاعری کی تو صیف کس درجہ، سکھائی  
 جانی چاہیے۔ کچھ عرصہ سے ایک در رجحان بھی میں دیکھ رہا ہوں اور میرا خیال ہے  
 کہ اس کا آغاز بھی وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے کلاس روم والے طریقہ کار میں نظر  
 آتا ہے اور جو اپنے طور پر اس خلاف کے خلاف ایک رد عمل کی حیثیت رکھتا ہے  
 جس میں شاعری سے ہٹ کر شاعری کی طرف زیادہ توجہ دی جانے لگی تھی۔ یہ طریقہ کار  
 ہمیں اس کتاب میں نظر آتا ہے جو "تشریحات" کے نام سے حال ہی میں شائع ہوئی  
 ہے۔ اس میں بارہ نوجوان نقادوں کے مضامین شامل ہیں اور ہر مضمون میں ان  
 نقادوں نے اپنی پسندیدہ نظم کا تجزیہ کیا ہے۔ اس کا طریقہ یہ رکھا گیا ہے  
 کہ ہر نقاد نے پہلے ایک معروف نظم منتخب کر لی (ہر نظم اپنی نوعیت کے اعتبار  
 سے اچھی نظم ہے) پھر اس نظم کا تجزیہ کرتے وقت اس نے مصنف کی کسی دوسری  
 تحریر یا نظم کا کوئی حوالہ نہیں دیا اور مصرع بہ مصرع، بند بہ بند اس کا تجزیہ کیا۔  
 اور اس میں دبا، خور، بھجور، بچھ کر معنی کا ہر قطرہ جو ممکن ہو سکتا تھا نکالنے  
 کی کوشش کی ہے۔ اس طریقہ کار کو ہم تنقید کا "لیو نوچرڈستان" کا نام دے سکتے ہیں نظموں  
 کا انتخاب سو سو صدی سے لے کر دور جدید تک کیا گیا ہے۔ ہر نظم ایک  
 دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ یہ کتاب (The Phoenix)



اور ساتھ ساتھ وہ صحیح مذاق اور صحیح فیصلے کی صلاحیت کا بھی حامل ہوا اور اس آدمی کے  
 کا زمانوں کو پسند بھی کرتا ہو جس کی وہ سوانح عمری لکھ رہا ہو۔ اس کے علاوہ اس نقاد  
 کے لیے جو کسی کے کا زمانوں میں دیکھی رکھتا ہو ضروری ہو کہ وہ مصنف کی زندگی سے  
 بھی کچھ نہ کچھ ضرور واقف ہو۔ لیکن جہاں تک کسی مصنف کی تنقیدی سوانح تعلق ہے یہ  
 کام بذات خود بہت نازک ہے۔ اور وہ نقاد یا سوانح نگار جو خود تربیت یافتہ عال  
 یا اہل نفسیات نہیں ہو، اپنی تحریروں میں ایسی تجزیاتی کاریگری پیدا کر دیتا ہے جس  
 کا اس نے اہل نفسیات کی کتابوں سے کھتا ب کیا تھا۔ اس سے موضوع کچھ اہل راہ  
 کر رہ جاتا ہے۔

یہ سوال کہ شاعر کے بارے میں معلومات کہاں تک ہیں اس کی شاعری کو سمجھنے  
 میں مدد دیتی ہے اتنا آسان نہیں ہو جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ ہر قاری اس کا جواب اپنے  
 طور پر خود دے سکتا ہے۔ اہم اس کا جواب اسے عام انداز میں نہیں بلکہ مخصوص حالات  
 کے ذریعے دینا چاہیے۔ کیونکہ یہ عین ممکن ہے کہ ایک بات کسی شاعر کے سلسلے میں اہم  
 ہو اور کسی دوسرے کے سلسلے میں اتنی اہم نہ ہو۔ شاعری سے لطف اندوز ہونے کا  
 جہاں تک تعلق ہے وہ ایک ایسا اچھوتا تجربہ ہے جس میں آسودگی کی کئی شکلیں ایک دوسرے  
 میں ملی جلی ہوتی ہیں اور یہ شکلیں مختلف ٹپھنے والوں کے لیے مختلف تناسب رکھتی  
 ہیں۔ میں یہاں ایک مثال سے اپنی بات واضح کروں گا۔ اس بات سے  
 عام طور پر سب متفق ہیں کہ ورد زور تھ کی بہترین شاعری کا زیادہ تر حصہ جذب



مالوں کی کمزوری دکھائی گئی ہے جو بہت مختصر ہے اور ورڈز زور تھو کی عمر کو دیکھتے ہوئے  
 بہت کمزور ہے۔ ورڈز زور تھو کے بہت سے طالب علموں نے اس سلسلے میں مختلف  
 قسم کے جواز پیش کیے ہیں سرسریٹ ایڈ نے ورڈز زور تھو پر ایک کتاب لکھی ہے جس  
 میں انھوں نے ورڈز زور تھو کی شاعری کے عروج و زوال کو (ANNETTE  
 VALLE) کے عشق سے وابستہ کر کے دکھایا ہے۔ اس کے بعد ورڈز زور  
 تھو کی شاعری پر ایف مای بیٹ سن نے ایک کتاب لکھی جو خاصی دلچسپ ہے  
 اس کتاب میں اس نے یہ نقطہ نظر پیش کیا ہے کہ ورڈز زور تھو کے ہاں ANNETTE  
 VALLE کی اپنی اہمیت نہیں ہے جتنی ریڈ نے واضح کی ہے۔ اصل راز یہ تھا  
 کہ وہ اپنی بہن ڈیوڈی کے عشق میں گرفتار ہو گیا تھا اور ایسی پوائنٹس کی تخلیق کا راز  
 یہاں ہے اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بیٹ سن لکھتا ہے کہ شادی کے  
 بعد اس کی یہ دلہانہ کیفیت ماند پڑ گئی تھی۔ بہر حال ممکن ہے یہ بات ٹھیک ہو۔ اس  
 کے دلائل بہت قوی ہیں۔ لیکن اصل سوال جس کا جواب ہر پڑھنے والے کو خود ہی  
 دینا چاہیے یہ ہے کہ کیا اس تفصیل سے ایسی پوائنٹس اس کے پہلے سے زیادہ واضح  
 ہو جاتی ہیں؟ کیا ان نظموں کو وہ پہلے سے بہتر طور پر سمجھنے لگتا ہے؟ جہاں تک میر تقی میر  
 میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ان مآخذ کا علم جن سے متاثر ہو کر وہ نظم وجود میں آئی  
 نظموں کے سمجھنے کے سلسلے میں کوئی ایسی اہمیت نہیں رکھتا۔ کسی نظم کے مآخذ  
 کے بارے میں حد درجہ واقفیت ممکن ہے میرے اور اس نظم کے درمیان



ہم نے نظم کو بھی سمجھ لیا ہے۔ اور اگر ایسا نہیں ہو تو ہم نظم کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ہم  
یہ بھی سمجھتے ہیں کہ کسی نظم کی تشریح سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کیسے لکھی گئی  
تھی (PROVERB) کے تجزیے کو میں نے بہت دیکھی ہے۔ ا  
اور اس دیکھی کی وجہ یہ تھی کہ مجھے اس نظم کو ایک ذہین، حساس، اور مہنتی قاری  
کی نظر سے دیکھنے کا موقع ملا۔ اس بات کا مطلب یہ نہیں ہو کہ اس نے بھی نظم  
کو میرے ہی نقطہ نظر سے دیکھا اور نہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس تجزیہ کا تعلق  
کسی طرح بھی اس کتبہ سے تھا جس کے زیر اثر میں نے یہ نظم لکھی یا کسی ایسی  
چیز سے تھا جس کا تجربہ مجھے نظم لکھتے وقت ہوا تھا۔ اس طریقہ کار کے  
بارے میں میری تیسری رائے یہ ہے کہ امتحان کے طور پر اس نئے طریقہ کار  
کو کچھ بہت اچھی نظموں پر آزما کر دیکھوں اور ساتھ ساتھ کسی ایسی نظم پر بھی اسے  
آزمادوں جس سے میں پہلے سے واقف نہیں تھا اور پھر یہ دیکھوں کہ اس تجزیہ کے ذریعہ  
کیا میں اس نظم سے زیادہ لطف اندوز ہونے لگا ہوں؟ کیونکہ اس مجموعے کی حمایت  
نظمیں وہ تھیں جن سے میں پہلے سے متعارف تھا اور جو برسوں مجھے عزیز رہی  
ہیں اس لیے ان تجزیوں کو پڑھنے کے بعد میں نے محسوس کیا کہ میں ان نظموں  
کے بارے میں اپنے سابقہ احساسات بہت کم تازہ کر سکا ہوں۔ مجھے تو ان تجزیوں  
کو پڑھ کر کچھ یوں محسوس ہوا کہ گویا ایک مشین کے پرزوں کو الگ الگ کر دیا گیا ہو  
اور میرے سپرد یہ کام کیا گیا ہو کہ ان پرزوں کو دوبارہ جوڑ کر پھرے مشین



کی شکل دے دوں۔ درحقیقت تشریح کی زیادہ اہمیت یہ ہے کہ وہ میری اپنی تشریح ہو۔ ممکن ہے اس نظم میں بہت سی چیزیں ایسی ہوں جن سے میری واقفیت ضروری ہو یا پھر بہت سی باتیں ایسی ہوں جہاں اسکا لز میری راہ سنائی کر سکتے ہوں اور جن کے ذریعہ میں مخصوص غلط فہمیاں کا ازالہ کر سکوں لیکن میرا خیال ہے کہ ایک صحیح تشریح میرے اپنے احساسات کی تشریح ہوتی ہے جو اس نظم کو پڑھتے وقت میرے اندر پیدا ہوتے ہیں۔

میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں ہر قسم کی تنقید کے بارے میں، جو ہمارے زمانے میں مروج ہے، اپنی رائے کا پورے طور پر اظہار کروں۔ میری خواہش تو یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس تنقید کی طرف مبذول کروں جس کی قلب ماہیت کا لہجہ سے شروع ہوئی اور جو بہت تیزی کے ساتھ گزشتہ پچیس سال میں مروج و مقبول ہوئی ہے، تنقید کی یہ تہذیب قاری ایک تو سماجیات کے تعلق سے پیدا ہوئی ہے اور دوسرے کلاسوں اور یونیورسٹیوں میں ادب کی بڑھتی ہوئی تعلیم جس میں محاصر ادب بھی شامل ہے، کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میں اس تبدیلی یا قلب ماہیت کو برا نہیں سمجھتا کیونکہ یہ تو مجھے ناگزیر معلوم ہوتی ہے۔ بے یقینی کے دور میں ایک ایسے دور میں جہاں انسان نئی سائنس سے بوکھلا کر رہ گیا ہے۔ جہاں تمام پڑھنے والوں میں مشترک عقائد، مفروضے اور پس منظر ناپید ہو گئے ہیں، کوئی علاقہ ایسا نہیں ہے جسے ممنوع قرار دیا جاسکے لیکن اس تمام تنوع کے باوجود ہم یہ سوال



کرے اور ہماری رُفقت اندوزی میں اضافہ کرے۔ اگر ایسا نہیں ہو تو ممکن ہے  
 کہ وہ تحریر کوئی مفید اور جائز سرگرمی کی حیثیت رکھتی ہو اور ہم اسے نفعیات معنویات  
 منطق تعلیمات یا اس قسم کے کسی دوسرے نام سے موسوم کر دیں۔ ایسی تحریروں  
 کے بارے میں کوئی فیصلہ ماہرین فن ہی کر سکتے ہیں اہل علم نہیں کر سکتے۔ یہیں سوانح  
 عمری اور تنقید میں بھی امتیاز کرنا چاہیے۔ عام طور پر سوانح عمری تشریحات کے  
 سلسلے میں ایک مفید چیز ہے جس کے ذریعہ تفہیم کے لیے رہستہ کھل جاتا ہے۔ لیکن  
 یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سوانح ہماری توجہ شاعری سے ہٹا کر شاعری کی طرف مبذول کر دے  
 ہمیں چاہیے کہ ایسے میں ہم شاعر کے دور حیات اس کے زمانے کے سماجی حالات  
 اور وہ مزید خیالات جو اس کی تحریروں میں ظاہر ہوئے ہیں اور اس کے  
 زمانے میں وہاں کی حالت کو شاعری کی تفہیم کے ساتھ خلط ملط نہ کر دیں۔ ایسا  
 علم ممکن ہے شاعری کی تفہیم کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہو۔ مزید برآں یہ کہ اس  
 کی اپنی جگہ وہی اہمیت ہو جو تاریخ کی ہوتی ہے لیکن شاعری کی توصیف کے  
 لیے یہ چیزیں ہیں ورنہ ازلے تک تو لے جاسکتی ہیں لیکن اس کے بعد ہمیں اپنا رہتہ  
 خود تلاش کرنا پڑتا ہے۔ کیونکہ علم و آگاہی کے حصول کا مقصد بنیادی طور  
 پر یہ نہیں ہے کہ ہم خود کو کسی دور و راز کے زمانے میں محسوس کرنے لگیں تاکہ  
 جب ہم اس زمانے کا شاعری کا مطالعہ کریں تو اسی طرح سوچ سکیں اور  
 اسی طرح محسوس کر سکیں جس طرح اُس شاعر کے ہم عصروں نے سوچا اور



محمّدوں کیا تھا۔ حالانکہ اس تکبر کی اپنی جگہ قدر و قیمت ہے۔ اس طرح ہم غالباً خود کو اپنے زمانے کے قید و بند سے آزاد کر لیتے ہیں تاکہ ہم براہ راست تجربہ حاصل کر سکیں اور اس شاعری سے فوری رابطہ اور ملت پیدا کر سکیں۔ اس بات کو یوں کہا جاسکتا ہے کہ جو بات سیفوی، اوڈس (۱۵۵۱) پڑھنے کے لیے اہمیت رکھتی ہے وہ یہ نہیں ہے کہ ہم تختی کی مدد سے خود کو دو ہزار پانچ سو سال پہلے کے یونان میں لے جائیں بلکہ دراصل اہمیت اس تجربے کی ہے جو مختلف زمانوں اور زمانوں کے اُن تمام بنیاد پر انسان کے لیے یکساں ہے جن میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت موجود ہے۔ وہ شعلہ جو دو ہزار پانچ سو سال کو آنا فانا میں پار کر سکتا ہے۔ اس لیے وہ لقاء میں آتا ہے۔ وہ ممنون ہوں وہ ہے جو مجھے شاعری میں ایسی چیز دکھائے جو اس سے پہلے میں نے کبھی نہیں دیکھی تھی یا اگر دیکھی بھی تھی تو تعجب کی آنکھ سے دیکھی تھی۔ وہ اس چیز سے صرف میرا آنا سامنا کرادے اور اس کے بعد مجھے تنہا چھوڑ دے۔ اس لیے کہ اس سے آگے مجھے اپنے شعور و ادراک و ذہانت و عقل پر بھروسہ کرنا چاہیے۔

اگر ادبی تنقید میں ہم سارا زور تفہیم پر صرف کر دیں تو ایسے میں یہ خطرہ ہے کہ ہم کہیں تفہیم سے بھرپور تشریح کی طرف نہ چلے جائیں۔ ایسے میں یہ خطرہ بھی ہے کہ تنقید کو کہیں اس طرح استعمال کرنے لگیں جیسے وہ کوئی سائنس ہے تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ وہ سائنس بن سکتی ہے۔ اس کے برخلاف اگر ہم لطف اندوزی



نظروں سے لطف اندوز ہونے کے باہمی رشتے سے مذاق، کاتہ چلتا ہے۔ اس بات کے اظہار کی چنداں ضرورت نہیں ہے کہ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ خوب نظروں سے لطف اندوز نہیں ہونا چاہیے تا وقتے کہ ان کی خرابی اس قسم کی نہ ہو کہ وہ ہمارے احساس مزاج کو متاثر کرتی ہو۔

میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہو سکتا ہے کہ تفہیم کے لیے پہلے تشریح کی ضرورت پڑے۔ بہر حال مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں کہو شاعری بغیر تشریح ہی کے سمجھ لیتا ہوں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر شاعری میں مجھے کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی جس کی تشریح کی جائے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو کسی نظم کی تفہیم میں مجھے سہارا دے کر میری لطف اندوزی کو دو بالا کر دے جیسا کہ میں نے پہلے اشارتاً کہا ہے کہ بعض اوقات تو تشریح مجھے کسی نظم سے بحیثیت شاعری دور کر دیتی ہے جو ان کے اس کے کہ وہ مجھے تفہیم کی سمت میں آگے بڑھائے اور میری راہ سنائی کرے۔ میری بہترین دلیل اس سلسلے میں شاید یہ ہے کہ میں اس بات سے فریب نہیں کھاتا کہ میں شکسپیر یا شیلی کی شاعری کو سمجھتا ہوں بلکہ شکسپیر یا شیلی کے بہترین مصرعے میں آج بھی دھراتا ہوں تو مجھ میں وہی تڑپ اور لہر پیدا ہو جاتی ہے جو تڑپ اور لہر مجھ میں اس وقت پیدا ہوئی تھی جب آج سے پچاس سال پہلے میں نے انہیں پڑھا تھا۔

ادبی نقاد اور اس نقاد میں جو ادبی تنقید کی حدود سے تجاوز کر گیا ہے



لائق نہیں کہ ادبی نقاد خالصاً ادبی ہوتا ہو یا اس کی مادہ کوئی دیکھی نہیں ہوتی۔ وہ  
 نقاد ہر ادب کے سوا کسی دوسری چیز میں دیکھی نہیں رکھتا اس کے پاس کتنے کے  
 لیے بھی بہت کم ہوتا ہے کیونکہ ایسے میں اس کا ادب خالص ایک علمدارہ اور منقطع  
 سی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ شاعر شاعری کے علاوہ بھی کچھ دیکھتا ہے رکھتا ہے کچھ  
 ان کے بغیر اس کی شاعری خالی خالی سی رہے گی۔ شاعر اس لیے شاعر ہو کہ  
 اس کی غالب دیکھی ہو کہ وہ اپنے تجربے اور اپنے خیال کو تجربہ اور جوچنے  
 کے معنی یہ نہیں کہ وہ شاعری کے علاوہ کچھ اور دیکھتا ہے رکھتا ہے شاعری کا  
 جامہ پہنا دے۔ اس طرح وہ نقاد ادبی نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے جس کی بنیادی  
 دیکھی ہو کہ وہ اپنے پڑھنے والوں میں شاعری کی تفہیم پیدا کرے اور  
 ان میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کے جذبے کو بھارے۔ اس کے لیے  
 ضروری ہو کہ وہ شاعری کی طرح دوسری چیزوں میں بھی دیکھی رکھے۔ کیونکہ ادبی  
 نقاد کی حیثیت صرف کسی فنی ماہر کی نہیں ہو جس نے اصول و فنو ابھار لیے  
 ہیں جن کی باندھی ان لکھنے والوں کو کرنی چاہیے جن پر وہ تنقید کر رہا ہو۔ نقاد کے  
 لیے ضروری ہو کہ وہ ایک بھاری اکائی کی حیثیت رکھتا ہو۔ ایک ایسا آدمی ہو جس  
 کے اپنے عقائد اصول ہوں۔ جس کے پاس علم بھی ہو اور زندگی کا تجربہ بھی۔

اب ہم یہ سوال کسی ایسی تحریر کے بارے میں اٹھا سکتے ہیں جو ادبی تنقید کی  
 حیثیت سے ہمارے سامنے آئی ہو۔ کیا اس تحریر کا مقصد یہ ہو کہ وہ تفہیم پیدا



پوچھ سکتے ہیں کہ آخر وہ کون سی چیز ہے جسے تمام ادبی تنقید میں مشترک ہونا چاہیے۔ تیس  
 سال پہلے میں نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادبی تنقید کا فرض یہ ہے کہ وہ  
 ادب سے لطف اندوز ہونے کی قوت اور اس کی تفہیم کو آگے بڑھائے، لیکن اب میں  
 اس بات میں صرف اتنا اضافہ اور کروں گا کہ اس میں یہ منہمی رویہ بھی مندرجہ ہے کہ ہم کبھی  
 کہ آخر وہ کون سی چیز ہے جن سے ہمیں لطف اندوز نہیں ہونا چاہیے۔ کیونکہ  
 لبا اوقات نقاد سے یہ کام بھی لیا جاتا ہے کہ وہ دوسرے درجے کی چیزوں  
 اور ذہنی فریب کا رویوں کی مذمت کرے۔ حالانکہ نقاد کا یہ منصب ثانوی  
 حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اس کا اصل منصب یہ ہے کہ وہ قابل تشریف چیزوں  
 کی تشریف و توصیف کرنے کا شعور رکھتا ہو۔ اس بات پر میں خاص طور سے زور  
 دینا چاہتا ہوں کہ میں تفہیم، اور لطف اندوزی، کو الگ الگ چیزیں نہیں سمجھتا۔  
 ایک کا تعلق ذہن سے ہے اور دوسری کا جذبات سے تفہیم، سے حیرت مراد تشریح  
 نہیں ہے۔ حالانکہ اس چیز کی تشریح جو قابل تشریح ہو، اکثر تفہیم کا ایک ذریعہ  
 بن سکتی ہے۔ میں یہاں ایک سیدھی سادی سی مثال پیش کروں گا۔ جو سر کو کھنچنے  
 کے لیے بنیادی طور پر یہ ضروری ہے کہ ہم مترک الفاظ اور ان کی نامانوس شکلوں  
 سے واقف ہوں۔ اس واقفیت کو ہم تشریح کے نام سے دے سکتے ہیں لیکن  
 یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک شخص جو سر کے الفاظ، املا، قواعد اور نحو سے واقف  
 ہو اور یہ بھی مان لیا جائے کہ وہ شخص جو سر کے دور سے، اس دور کے عادات و



احوار اور عقائد سے، اس دور کے علم و فضل اور جمالت سے بھی خوب واقف ہو گئے  
 ان سب باتوں کے باوجود وہ شاعری کی تفہیم نہ کر سکے کہ نظم کی تفہیم کے معنی یہ نہیں کہ  
 اس نظم سے صحیح طور پر لطف اندوز ہوا جائے۔ اب یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ  
 اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ کسی نظم سے اتنا لطف اٹھایا جائے جتنی اس نظم میں لطف  
 اندوزی کی صلاحیت موجود ہو۔ حالانکہ کسی غلط فہمی کی بنا پر کسی نظم سے لطف  
 اندوز ہونے کے معنی یہ نہیں کہ ہم دراصل اس نظم سے نہیں بلکہ خود اپنے ذہن کی قابلیت  
 سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ زبان کا برتنا ایک ایسی شکل چیز ہے کہ یہاں لطف اندوز  
 ہونا اور کسی چیز سے لطف اندوزی حاصل کرنا ان کے معنی میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔  
 یعنی اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوز ہوتا ہے تو اس کے معنی  
 اس سے مختلف ہوں گے اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوزی  
 حاصل کرتا ہے تو لطف کے معنی بھی اس چیز کے ساتھ ملتے جاتے ہیں جس سے یہ  
 لطف پیدا ہو رہا ہے۔ مختلف نظموں مختلف قسم کی آسودگیاں ہم پہنچاتی ہیں۔ یہ بات  
 درست ہے کہ ہم کسی نظم سے اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے جب تک ہم اسے  
 سمجھ نہ لیں اور برخلاف اس کے یہ بات بھی اتنی ہی صحیح ہے کہ ہم اس نظم کو اس  
 وقت تک پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے جب تک ہم اس سے لطف اندوز نہ ہونے  
 لگیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس سے صحیح طور پر اور صحیح حد تک دوسری  
 نظموں کے تعلق سے لطف اندوز ہوا جائے۔ کسی ایک نظم کو اس سے دوسری



پر زیادہ زبردیں گے تو ہم داخلی اور تاثراتی تنقید کی طرف چلے جائیں گے اور  
 اس طرح ہم لطف اندوزی سے بھی زیادہ فائدہ نہ اٹھا سکیں گے اور ہماری یہ  
 لطف اندوزی صرف تفریح و طبع اور وقت گزاری بن کر رہ جائے گی۔ تینتیس سال  
 پہلے تنقید نے تاثراتی تنقید کی شکل اختیار کر لی تھی اور اسی چیز سے چڑ کر میں نے  
 تنقید کے منصب کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا۔ اب مجھے یوں محسوس ہوتا  
 ہے کہ آج ہمیں تشریحی تنقید سے جو کنارہ رہنے کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ بات کہہ کر  
 میں آپ پر یہ اثر چھوڑنا نہیں چاہتا کہ میں اپنے زمانے کی تنقید کو روکنا چاہتا  
 ہوں۔ یہ آخری بیس سال برطانیہ اور امریکہ دونوں ملکوں میں ادبی تنقید  
 کے بہترین سال ہیں۔ ممکن ہے آئندہ یہ اور زیادہ شان دار اور بہتر معلوم  
 ہوں۔ لیکن اسے کون جانتا ہے؟

(ختم شد)



